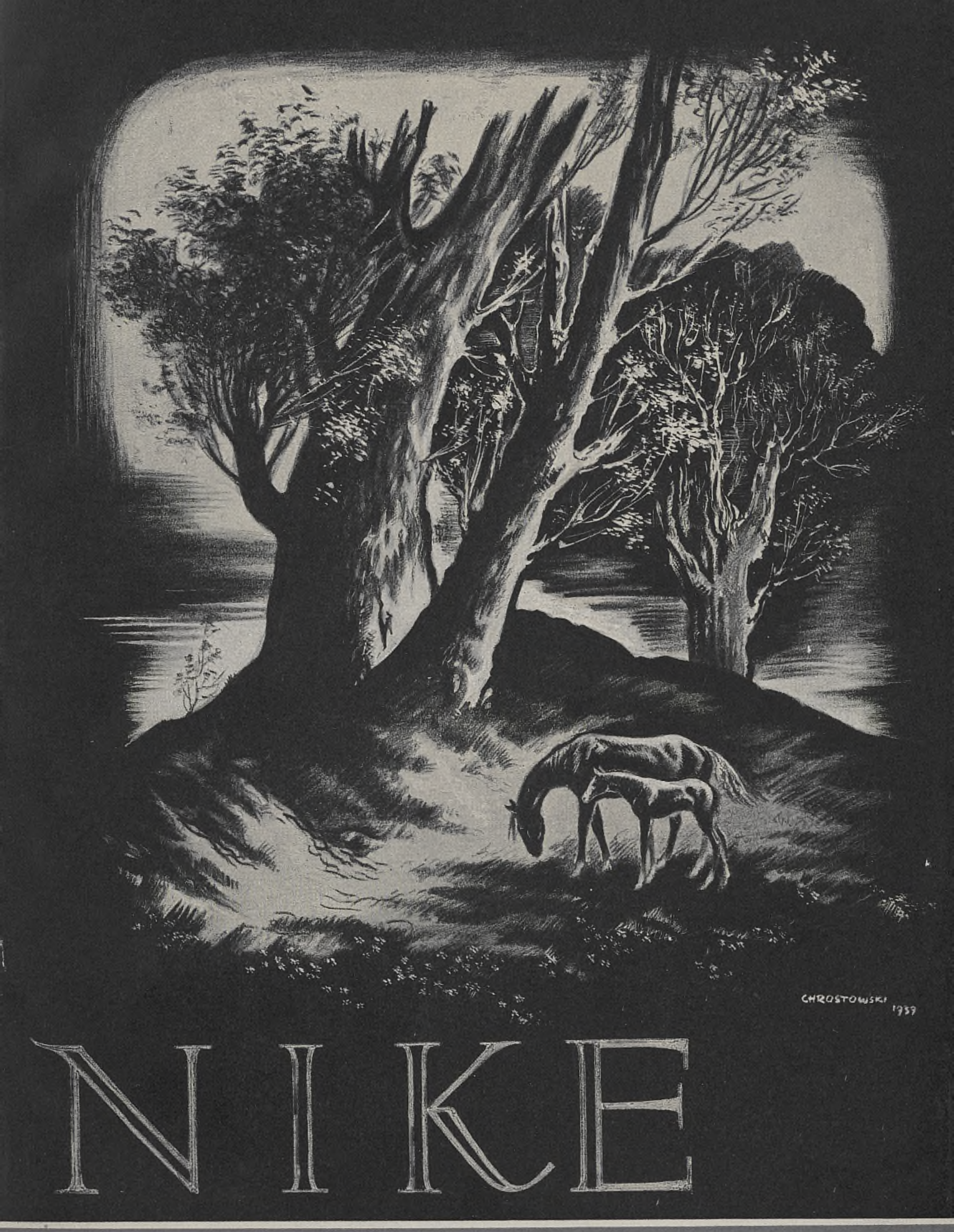

CHROSTOWSKI 1939
NIKE
KWARTALNIK POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE PLASTYCZNEJ • ZESZYT 1 • 1939 •

NIKE

KWARTALNIK POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE PLASTYCZNEJ

ROCZNIK II ZESZYT 1

Redaktor:
JULIUSZ STARZYŃSKI

Opracowanie graficzne:
STANISŁAW OSTOJA-CHROSTOWSKI

Redakcja i Administracja:
INSTYTUT PROPAGANDY SZTUKI
Warszawa, ul. Królewska 13, tel. 240-10

Redaktor przyjmuje we czwartki i soboty w godz. 13—14
Administracja czynna codziennie w godz. 10—14

Prenumerata roczna miejscowa . . 16 zł
Prenumerata roczna zamiejscowa . 18 zł
Cena pojedynczego numeru . . . 5 zł

Prenumeratę wpłacać można pocztą pod adresem Administracji lub czekiem P.K.O. na konto nr 24.606

Okładka według projektu Stanisława Ostoi-Chrostowskiego

Wydawca:
Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, Królewska 13

Klisze wykonał Zakład Fotochemigraficzny „Zorza" w Warszawie

Odbito w Drukarni Zakładów Wydawniczych M. Arct S. A. w Warszawie, ul. Czerniakowska 225

NIKE

NIKE

REVUE TRIMESTRIELLE CONSACRÉE A LA CULTURE ARTISTIQUE POLONAISE

VOL. II

1

VARSOVIE

PUBLICATION DE L'INSTITUT DE PROPAGANDE DE L'ART

SUBVENTIONNÉE PAR LES FONDS NATIONAUX DE CULTURE

JOSEPH PIŁSUDSKI

1939

NIKE

KWARTALNIK POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE PLASTYCZNEJ

ROK DRUGI
ZESZYT

1

WARSZAWA
WYDAWNICTWO INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI
Z ZASIŁKU FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ
JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO

1939

SOMMAIRE

SPIS RZECZY



Redaktor
JULIUSZ STARZYŃSKI
Opracowanie graficzne
STANISŁAW OSTOJA-CHROSTOWSKI

Od Redakcji

Realizujemy obecnie zapowiedź podaną w przedmowie do I rocznika „Nike": przekształcamy nasze wydawnictwo w periodyk o większej aktualności. Począwszy od tego numeru, „Nike" ukazywać się będzie regularnie jako kwartalnik.

Zakreślony w I roczniku program wydawnictwa nie uległ zmianie. Służąc rozwojowi polskiej kultury plastycznej, pragniemy odzwierciedlać i tłumaczyć dążenia sztuki współczesnej, nawiązywać wątek tradycji i troszczyć się o społeczne oddziaływanie rzetelnych wartości artystycznych.

Nie zabiegając o niczyje względy lub tanią popularność, w rozważaniach i dyskusjach o sztuce powodujemy się jedynie sumiennością sądu i rzeczowością argumentów. Szeroko otwieramy łamy naszego pisma dla wszystkich, którym wspólne jest to dążenie.

I



TADEUSZ DOBROWOLSKI

Polska rzeźba ludowa

w świetle wystawy „Sztuka ludowa w Polsce” zorganizowanej w 1937 r. w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie

„Wytwory ludu bywają nieraz, po swojemu doskonałe; ale doskonałość ta jest zasadniczo niższego typu niż doskonałość zawarta w dziele wielkiego artysty”.
„Sztuka ludowa bywa często nudna lub nic nie znacząca; ale nigdy wulgarna i to dla całkiem oczywistej przyczyny. Włościanom brak... biegłości technicznej, żeby osiągnąć nieumiarkowanie, które stanowi istotę wulgarności”.
„Gdy tylko artyści trafiają na duże trudności techniczne w narzucaniu formy surowemu tworzywu, tam sztuka skłania się ku prostocie, surowości i czystości”.

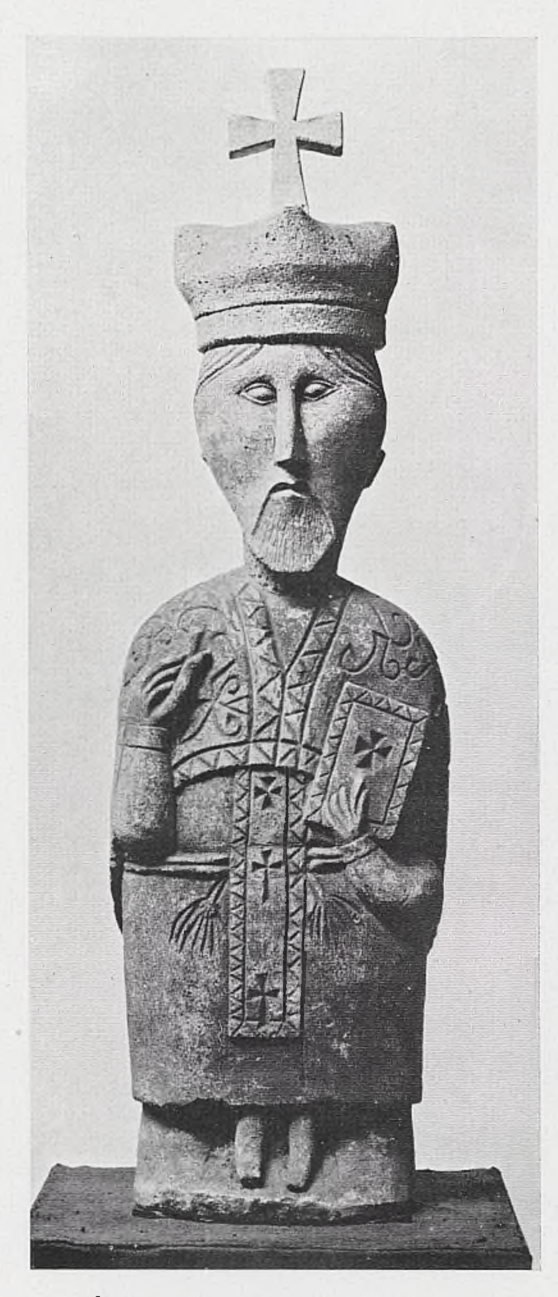
A. HUXLEY

Nad zatoką meksykańską, Warszawa 1938, 310, 317.

Przytoczone uwagi angielskiego pisarza na temat ludowej sztuki nie zostały sformułowane przez fachowca. Pomimo to godne są powtórzenia, bo zdają się zawierać sporo prawdy, będącej wynikiem zdrowego rozsądku i poczucia rzeczywistości, jakie cechują autora, klasycznego racjonalistę. Uwagi te pokrywają się w znacznym stopniu z moimi poglądami na sztukę, ściślej, na rzeźbę ludową, wyrażonymi w pracy z r. 1930 „Śląska rzeźba ludowa w drzewie”. Od tego czasu pojawiły się cenne książki poświęcone ludowej sztuce K. Piwockiego i T. Seweryna, a także dobrze opracowany przez J. Grabowskiego przewodnik po wystawie Sztuki Ludowej w Warszawie w 1937 r. Sporo materiału ilustracyjnego do kwestii Chrystusa Frasobliwego zawiera praca K. Iwanickiego z 1933 r. Na skutek pewnych różnic w interpretacji źródeł sztuki ludowej doszło do polemiki między autorem obecnego szkicu a K. Piwockim, prowadzonej na łamach Przeglądu Współczesnego (1936-7), co doprowadziło do pogłębienia i ściślejszego sprecyzowania niektórych sądów o twórczości ludowej. Wydaje się bowiem, że trudność zdefiniowania tej sztuki leży między innymi także w braku jednolitej terminologii na określenie zjawisk artystycznych oraz, co ważniejsze, w zasadniczej nieprzetłumaczalności świata trój- czy dwuwymiarowych form artystycznych na słowa, — wreszcie, jeśli chodzi o proces twórczy, w oczywistym fakcie, że introspekcja psychologiczna napotyka nieraz na trudności, których przezwyciężyć, jak na razie, nie można. Ostatecznie, wiedza o człowieku jest wciąż jeszcze bardzo niekompletna.

Próbę odpowiedzi na niektóre zagadnienia ogólne, związane z przedmiotem tego artykułu, musi poprzedzić opis ludowej rzeźby, jej treści wyobrażeniowych i przejawów formalnych. Materiałem plastyki ludowej bywa przede wszystkim drzewo, na drugim miejscu kamień, rzadko glina. Wymiary ludowych posążków wynoszą najczęściej od 20 do 40 cm, dochodząc czasem do 1 m, a wyjątkowo tylko zbliżają się do tzw. wymiarów naturalnych. Za typową można uważać figurkę małą, łatwo przenośną, ustawianą w nasłupnej kapliczce, w szczytowej wnęce domu, zawieszaną na sędziwym drzewie lub zdobiącą ołtarzyk przydrożnej kaplicy. W kościołach odnajduje się rzadziej zabytki ludowej rzeźby, bo kościół nawet wiejski bywał zazwyczaj przybytkiem sztuki oficjalnej, choćby zbarbaryzowanej i nieudolnej, odgrywając za to wybitną rolę jako źródło inspiracji wiejskiego artysty. Plastyka ludowa produkuje normalnie przedstawienia jednofigurowe, a jeśli komponuje grupy np. Ukrzyżowania, to zestawia je z figur luźnych. Bardziej złożone układy figuralne, zespolone w logiczny i zwarty organizm, trafiają się tu niezmiernie rzadko, a i to znane mi kompozycje tego rodzaju zdają się raczej pochodzić z małomiejskich niż wiejskich ośrodków. Co do zasięgu tej plastyki, to obejmuje on w pierwszym rzędzie wieś, niemniej jednak przenika też na przedmieścia, których łączność z wsią bywa nieraz dość silna np. w wyniku zwykłych ruchów ludnościowych. — Rzeźbę ludową wytwarzają wreszcie wieśniacy o odpowiednich dyspozycjach psychicznych, nie zorganizowani w warsztacie czy innym zespole; traktują oni swe rzemiosło na ogół po amatorsku, wykonując je z reguły na marginesie swoich zajęć zawodowych, rolniczych, pasterskich itp. Owa indywidualna, niezorganizowana twórczość jest jedną z ważniejszych cech ludowej sztuki, wobec czego musi się z czasem określić jej stosunek do produkcji małomiejskiej, często warsztatowej, tym bardziej że niektórzy badacze zdają się nie rozróżniać tych dwóch twórczości, wprawdzie nieraz podobnych i przenikających się wzajemnie, lecz nie identycznych. Sztuka ludowa jest wreszcie w swym założeniu sztuką anonimową, tak jak każda sztuka prymitywna, czego nie przekreśla fakt, że niekiedy udaje się ustalić nazwiska twórców, mimo że nie sygnują swoich utworów. Zjawisko to zbliża też plastykę ludową do średniowiecznej, z którą łączy ją sporo innych jeszcze elementów.

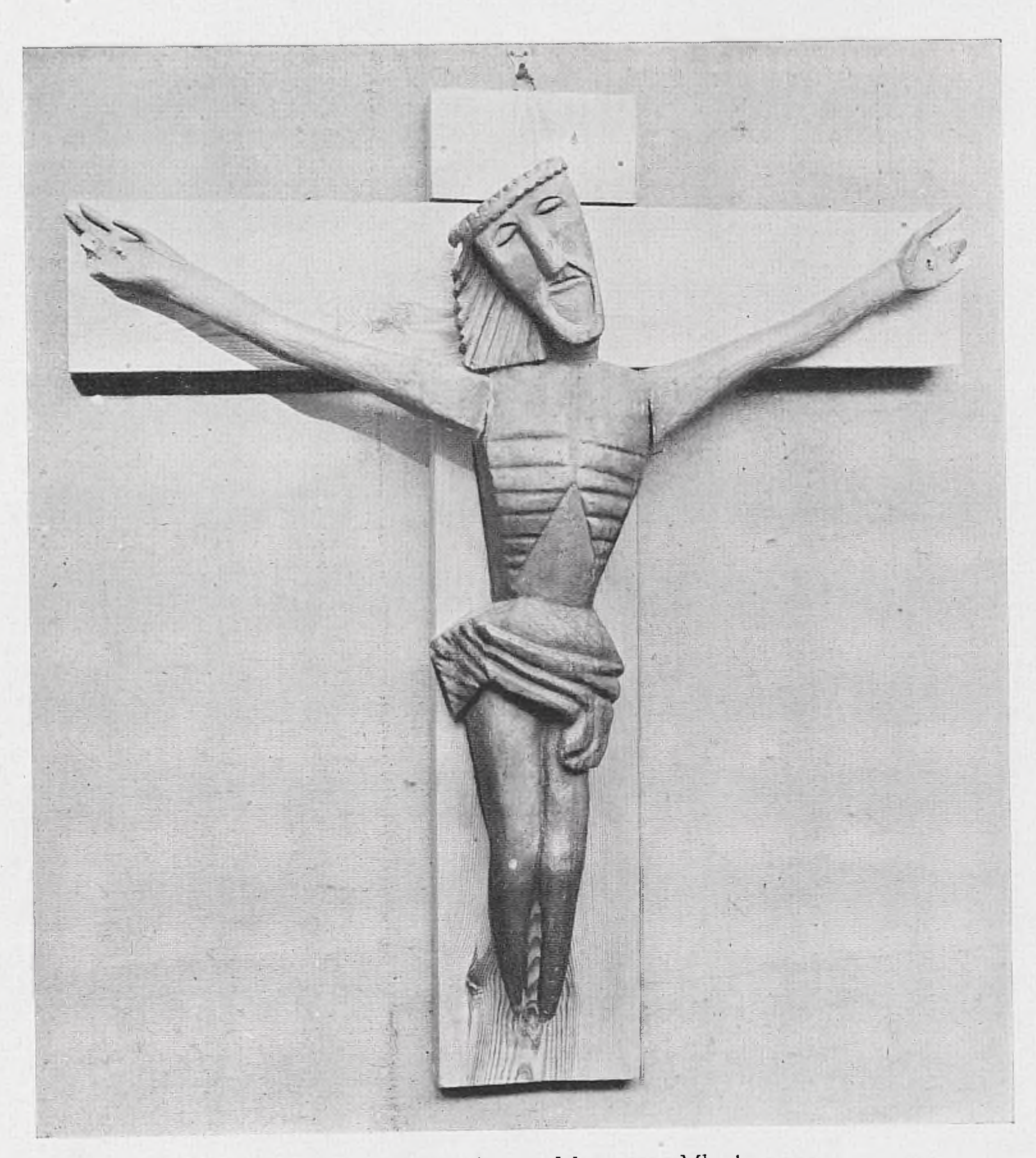
Teoretycy ludowej sztuki wywodzą ją nieraz z poglądu na świat społeczności wiejskiej. W wyjaśnianiu jej fenomenów formalnych nie można jednak na tym poprzestać, bo u podstaw twórczości plastycznej tkwią zawsze bodźce natury estetycznej. Niemniej z owym „światopoglądem" wiążą się treści wyobrażeniowe ludowej sztuki, która jak wiadomo, najchętniej odtwarza świat ponadzmysłowy. Figury osób boskich, Madonny i świętych, to typowe kreacje wiejskich artystów. Do najbardziej ulubionych tematów należą: Ukrzyżowanie, postać Madonny, Chrystus Frasobliwy z głową podpartą na ręku, Chrystus pod krzyżem, św. Jan Nepomucen, a także poznawane na odpustach lub



1. Św. Mikołaj z Potylicza koło Rawy Ruskiej.
Lwów. Narodowe Muzeum Ukraińskie.



2. Chrystus na krzyżu. Stanisławów. Muzeum Pokuckie.



3. Chrystus na krzyżu. Muzeum w Mławie.



4. Matka Boska spod krzyża z Jaworowa na Huculszczyźnie. Warszawa. Muzeum Etnograficzne.



5. Matka Boska z Dzieciątkiem z Kurpiowszczyzny. Kraków. Muzeum Etnograficzne.



6. Wieśniaczka z Łowickiego. Płock. Muzeum Towarzystwa Naukowego.



7. Modląca się, figurka z Olkiennik. Wilno. Muzeum Litewskiego Towarzystwa Naukowego.

za pośrednictwem rycin różne figury cudowne (ryc. 8 i 9). Jak z tego wynika, źródłem natchnień bywa tu nie tyle świat przyrody i naturalne codzienne otoczenie wieśniaka, ile gotowy materiał artystyczny, z jakim spotyka się w kościele. Albowiem z sztuką oficjalną obcuje wieś przede wszystkim na terenie kościoła, gdzie z natury rzeczy pojawiają się tylko zabytki sztuki religijnej; wyobraźnia ludowego snycerza nie przekracza na ogół tematycznego kręgu, zakreślonego przez popularną sztukę kościoła. Wystawione w Warszawie figurki ,,Modlącej się kobiety" (ryc. 7) i ,,Grającego na fujarce" z Wileńszczyzny stanowiły zapewne fragment Jasełek. Natomiast do wyjątkowych w ludowej rzeźbie motywów świeckich trzeba zaliczyć pozyskaną na wspomnianą wystawę ,,figurę wieśniaczki" z Łowickiego (ryc. 6). Jeśli jednak zdarza się dzisiaj, że wieśniak wyrzeźbi jelenia, czy górala z owcą, to tego rodzaju wyroby są wynikiem późnych wpływów miejskich i nie mają nic wspólnego z właściwą kulturą ludową, podobnie jak znane na Górnym Śląsku wyroby z węgla. Przejęcie ikonografii i form sztuki kościelnej przez wiejskiego rzeźbiarza odbywa się tym łatwiej, że w jego życiu psychicznym czynnik wiary gra rolę bardzo doniosłą. W rezultacie powstaje rzeźba o charakterze dewocyjnym i pozostaje taką niemal do ostatnich czasów, bo wrodzony wieśniakowi konserwatyzm wzmacnia jego odporność na pokusy rzadziej zresztą dostępnej mu sztuki świeckiej. Za to współczynnik ,,magiczny" nie posiada już większego znaczenia w włościańskiej sztuce figuralnej. Wprawdzie wiara w nadprzyrodzoną moc fizycznych przedmiotów, ukształtowanych w wizerunki świętych, zbliża się do praktyk myślenia magicznego, — w tym przypadku jednak jest ona następstwem kościelnej instytucji patronów. Jeśli zaś niekiedy następują u ludu skojarzenia fałszywe z punktu widzenia istotnych właściwości świętych, jeśli np. wieśniak wiesza figurę św. Jerzego na drzwiach obory w przekonaniu, że zapewni mu ona dobry chów bydła i obfity udój, — to tego rodzaju przypadki nie zmieniają religijnych podstaw obyczaju i są po prostu wynikiem pomyłki. Mimo wszystko w zwyczajach takich wyczuwa się pewne nikłe ślady ,,magicznych" przesądów.

Wpływ sztuki kościelnej, manifestującej się w stylach historycznych, na rzeźbę i w ogóle sztukę ludową, objawia się rozmaicie. Czasem jest tak silny, że może być mowa o ludowym gotyku czy baroku, kiedy indziej znowu dotyczy głównie ikonograficznej strony tej produkcji. W pierwszym wypadku wchodzi w grę zwykłe zgrubienie artystycznej formy stylowej, wobec czego odnośna rzeźba nie przedstawia większego interesu, w drugim — powstają wytwory inne od stylowych (w sensie historycznym), bardziej odrębne, choć nie pozbawione związków z sztuką historyczną. Związki te przejawiają się w przyjęciu ikonografii świętych, odtwarzaniu cudownych figur i naśladownictwie ustalonych schematów formalnych, czego klasycznym przykładem jest popularny ,,Chrystus Frasobliwy" (ryc. 14 i 15). którego tradycja sięga późnogotyckiej rzeźby. Echa stylu gotyckiego i barokowego odzywają się też często w traktowaniu tkanin i włosów rzeźbio-

nych postaci, a także w charakterystyce twarzy, zwłaszcza większych posągów. Na podkreślenie zasługuje równoległe żłobkowanie włosów, tak częste w sztuce gotyckiej (ryc. 3), jak również ich karbowanie przy pomocy krótkich, poprzecznych wrębów (ryc. 5). Z drugiej strony należy jednak pamiętać o tym, że źródłem tych zbieżności niekoniecznie musi być wpływ sztuki historycznej, bo podobieństwa mogą też wypływać z wspólnej w obu wypadkach atmosfery psychicznej oraz z oporu tworzywa. Jeśli bowiem można niekiedy porównywać wytwory współczesnej ludowej rzeźby z zabytkami antycznymi czy romańskimi, to u podstaw łączących te dzieła analogij leżą tylko wspólne prawa, decydujące o kształtowaniu formy w środowiskach podobnych do siebie pod względem kultury umysłowej.

Z kwestią stosunku rzeźby ludowej do rzeźby historycznej łączy się zagadnienie chronologii omawianej dziedziny twórczości. Datowanie zabytków ludowej rzeźby nie jest łatwe, ile że tylko wyjątkowo uzyskuje się punkty zaczepienia w datowanych dziełach. W oparciu o datowane wytwory, głównie zaś dzięki informacjom starych włościan, pamiętających czas wzniesienia przydrożnej figury i nazwisko jej twórcy, można podać kilka ogólnych spostrzeżeń na temat czasu powstania spotykanych do dzisiaj świątków. Pochodzą one na ogół dopiero z XIX w. z tym, że wiek większości zachowanych figurek nie przekracza lat kilkudziesięciu. Autorowi są też znane nieliczne rzeźby z początku XIX w. — i dwie z r. 1691, wyżłobione na słupach drzwiowych drewnianego kościoła w Łagiewnikach Wielkich w powiecie lublinieckim na Śląsku. Na podstawie tych reliktów przeszłości wolno przypuścić, że do wieku XIX kształtowała się ludowa rzeźba głównie w zależności od ówczesnych stylów, przy czym style te żyły nieraz dłużej w zachowawczej twórczości ludowej niż miejskiej. Wymienione figury z Łagiewnik, powstałe przy końcu XVII w., nawiązują np. do stylu gotyckiego. W tym samym czasie ulega też rzeźba ludowa wpływom baroku, który przez długi czas, bo do XIX w. będzie często rozstrzygał o jej charakterze. Znane mi figurki ludowe, luźniej związane z sztuką elitarną, pochodzą dopiero z XIX w., co nie wyklucza istnienia ich także w okresach dawniejszych. Dowodów na to jednak nie ma. Na dokładniejsze zbadanie zasługuje, rzecz oczywista, ów ostatnio wymieniony odłam ludowej rzeźby, który reprezentuje coś więcej niż mechaniczne upraszczanie sztuki stylowej. W rezultacie, po zbadaniu większego materiału zabytkowego, można ustalić szereg cech, najczęściej powtarzających się w ludowej rzeźbie.

Zjawiskiem dla tej rzeźby bardzo znamiennym jest tzw. *deformacja* w rozumieniu odstępstwa od kanonu naturalistycznego i stosowania innych niż w naturze proporcyj (ryc. 1). Deformacja ta bywa przy tym silniejsza a raczej jaskrawsza i bardziej bezkompromisowa, niż w sztuce elitarnej, która przetwarzając substancję organiczną na nową rzeczywistość artystyczną, posługuje się bardziej opanowaną i zdyscyplinowaną metodą.

Dysproporcje te osiągają niekiedy taki stopień nasilenia, że głowa figury równa się rozmiarom torsu (ryc. 5). Ujęcie figur bywa z reguły *statyczne*, co wyklucza współczynnik ruchu, zaznaczonego najwyżej wysunięciem ku przodowi nogi lub podniesieniem rąk (ryc. 11). Dążność do prostoty i statyki rzeźbiarskiej pociąga za sobą *symetryczną i frontalną* kompozycję bryły (ryc. 4 i 12). Zagadnienie statycznej równowagi mas zostaje więc rozwiązane w sposób najprostszy i najłatwiejszy. Frontalność łączy się nieraz ze spłaszczeniem figury, lecz właściwość ta nie występuje stale i konsekwentnie: trafiają się bowiem rzeźby, które nadają się do oglądania także z boku, jak Chrystus Frasobliwy, a nawet z tyłu, w przypadku jeśli np. zróżnicowano draperie figury na rytmiczne fałdy. Cechą stałą tej rzeźby jest natomiast tendencja upraszczająca, a więc schematyzacja formy i jej jakby kubistyczne *uogólnienie* (ryc. 3). Podstawą tego zjawiska jest sumaryczne, szkicowe niemal rzeźbienie z pominięcem niuansów formalnych, czego wynikiem bywa *geometryzm* formy, tj. zamknięcie konturów w trójkącie (ryc. 8), prostokącie (ryc. 13). elipsie, a więc sprowadzanie szczegółowych kształtów do jak najprostszych, wspólnych mianowników. Postać Madonny w krakowskim Muzeum Etnograficznym, zamknięta w obrębie graniastosłupa, co pozwala się domyślać pierwotnego kształtu kłody drzewnej, z jakiej została wystrugana, — sprawia wrażenie totemu (ryc. 5). Syntetyczność i zwartość bryły działa w ludowej rzeźbie tak przekonywająco, że z powodzeniem tłumi niewątpliwe niedołęstwo schematycznie traktowanych szczegółów, rąk, stóp i innych elementów anatomicznych (np ryc. 1). Momentem wybitnie pozytywnym jest też *dekoracyjność* ludowej rzeźby, wyrażająca się w dwojakiej postaci: naprzód wchodzi w grę dekoracyjność jak gdyby integralna, polegająca na trafnym artystycznie rozczłonkowaniu figury, czego wyrazem są np. pionowe „kanelury" fałdów draperyj (ryc. 12) lub ich równoległe układy ukośne czy promieniste (ryc. 4); zdarzają się też poziome interwały w artykułowaniu powierzchni, np. przez podkreślenie pierścieni pancerzów, okrywających figury świętych żołnierzy, jak również próby ożywienia bryły faliście rozedrganym żłobieniem (ryc. 20). Na podkreślenie zasługuje zwłaszcza rytmika szczegółów anatomicznych, jak żeber, przetłumaczonych niemal na ornament, czy nawet wyodrębnienie całej klatki piersiowej i przemiana jej na symetryczną, twardo określoną, prawie zdobniczą formę (ryc. 2 i 3). Owe rytmy zaznaczają się wreszcie w całym rozplanowaniu figury, często zakreślonej konturem jej tkanin (ryc. 8 i 9). Innym rodzajem dekoracji, już bardziej powierzchownej, są ornamenty i wzory, nacinane na cokole posążku, lub na samej figurze (ryc. 8 i 9). Z tym rzeźbiarskim systemem dekoracyjnym godzi się malarska polichromia ludowej rzeźby, którą jednakże dość trudno ocenić na skutek jej zniszczenia. W każdym razie zdaje się nie ulegać wątpliwości, że przyćmione nieraz barwy posążków są wynikiem patyny i destrukcyjnych wpływów atmosferycznych. Polichromia podkreśla rozczłonkowanie figury na zasadnicze masy, pokrywa za-

tem jednolicie większe płaszczyzny, a rzadko stosuje jakiś ornament samoistny, który by nie miał odpowiednika w technice rzeźbiarskiej.

Dokonana w ten sposób analiza estetyczna ludowej plastyki odnosi się zarówno do rzeźby pełnej jak i do reliefu, który trafia się rzadziej od figur bryłowatych. Przechowywana w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem kapliczka z płaskorzeźbioną Madonną o wybitnie dekoracyjnych wartościach (rytmicznie żłobione draperie i krzew rozkwiecony) poucza przy tym, że prawidło symetrii nie zawsze bywa przestrzegane w plastyce ludowej. W omawianym wypadku ów element symetrii zastąpiło z powodzeniem równomierne i bogate rozplanowanie powierzchni rzeźbiarskiej (ryc. 21).

Scharakteryzowane wyżej elementy formalne nie występują zawsze i równomiernie. Spotyka się bowiem także figury o proporcjach poprawnych, o słabej rytmice układu lub nikłej dekoracyjności. A także w obrębie jednego dzieła cechy te zaznaczają się rozmaicie, bo jedne wysuwają się na czoło, inne zaś ulegają stłumieniu. Geometryzm formy pociąga za sobą jej kanciastość i twardość, ale pojawiają się też rzeźby, pełne miękkich, okrągłych, płynnie modelowanych partii (ryc. 10).

Opisany zespół czynników plastycznych wywiera tym silniejsze wrażenie, że dzieła ludowej rzeźby odznaczają się nieraz prawdziwie fascynującym wyrazem psychicznym, który tchnie zarówno z całego układu i pozy wyobrażonej postaci, jak i z jej rysów fizjognomicznych. Wystarczy tu wymienić tak popularny dla polskiej ikonografii typ Frasobliwego Chrystusa, Chrystusa pod Krzyżem czy Ukrzyżowanie. Czasem dzięki deformacyjnym zabiegom, dochodzi do efektu przeraźliwej i niepokojącej ekspresji, wynikającej z arealnych skojarzeń plastycznych, płynącej z mroku niedopowiedzeń, z mglistych i niedokształconych rysów twarzy. Niesformułowane dostatecznie oblicze rzeźbionej figury można wówczas zestawić z obrzędową maską ludowego aktora, której odpowiednikiem bywają też drewniane kukiełki wiejskiej szopki (ryc. 16—19). Rzecz jasna, nie wynika z tego wszystkiego, że całą rzeźbę ludową cechuje taka pełnia wyrazu; aż nazbyt często bywa odwrotnie. Nie mniej każda „dobra" figura ludowa zawiera elementy o tyle zaciekawiające, iż są one wytworem obcego nam żywiołu, którego stosunek do świata reguluje świadomość o słabym zabarwieniu racjonalistycznym. Jak z tego wynika, wolno ludową rzeźbę uznać za przejaw sztuki *arealistycznej*, choć posługującej się realistycznym schematem. Termin sztuki abstrakcyjnej nie nadaje się tu do przyjęcia, bo podłożem tej twórczości jest jednak świat organiczny. Już prędzej można by się zgodzić na stosowanie znanego w nauce terminu sztuki ideoplastycznej, ze względu na to, iż rzeźba ta nie przedstawia indywiduów, lecz idee czy symbole rzeczy, posługując się formą całkowicie uogólnioną.

Wartościowanie tej rzeźby nie jest łatwe. Stąd sądy diametralnie sprzeczne. Z jednej strony traktuje się plastykę i w ogóle sztukę ludową jako wynik barbaryzacji i wulgary-



8. Matka Boska Łągowska. Płock. Muzeum Diecezjalne.



9. Matka Boska Skępska. Łowicz. Muzeum Etnograficzne.



10. Św. Jadwiga z Dąbrówki Wielkiej. Katowice. Muzeum Śląskie.



11. Św. Jan Nepomucen z Iszkołodzia. Baranowicze. Muzeum Powiatowe.



12. Chrystus umęczony z Ratunia. Wilno. Muzeum Białoruskie.



13. Św. Trójca z Świętego Miejsca pod Przasnyszem. Płock. Muzeum Diecezjalne.



14. Chrystus Frasobliwy z Dąbrówki Wielkiej. Katowice. Muzeum Śląskie.



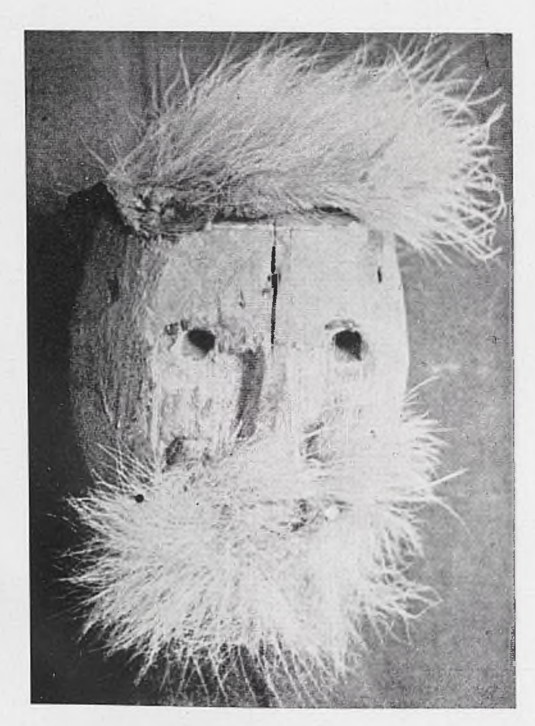
15. Chrystus Frasobliwy z okolic Katowic. Katowice. Muzeum Śląskie.



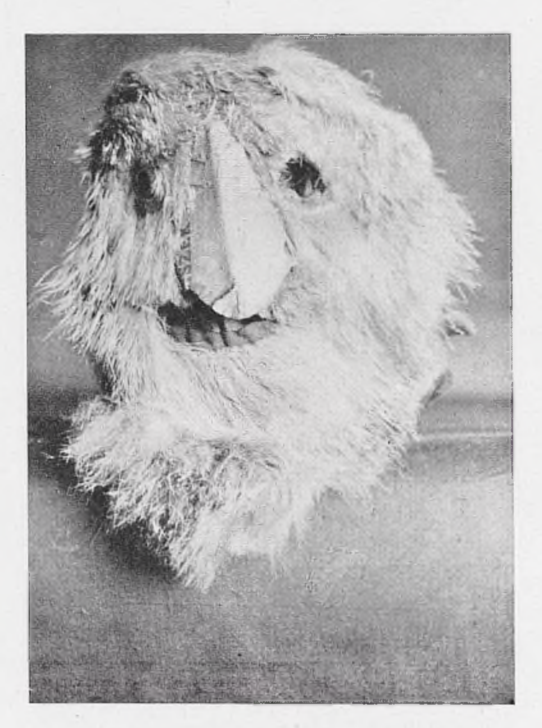
16. Głowa Chrystusa z Podhala. Katowice. Muzeum Śląskie.



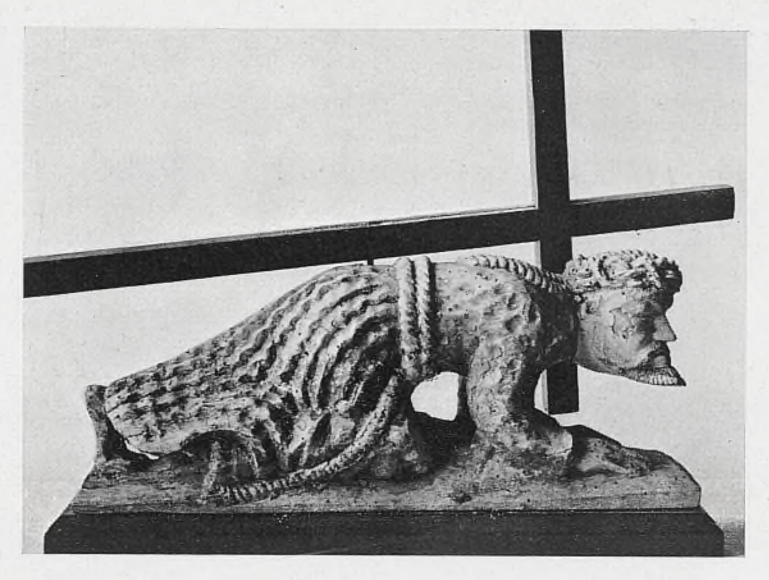
17. Herod, kukiełka z pogranicza Śląska i Małopolski. Katowice. Muzeum Śląskie.



18. Dziad, kukiełka z pogranicza Śląska i Małopolski. Katowice. Muzeum Śląskie.



19. Maska obrzędowa do obchodu „Mikołajów", Beskidy Śląskie. Katowice. Muzeum Śląskie.



20. Chrystus pod krzyżem z Sądecczyzny. Katowice. Muzeum Śląskie.



21. Matka Boska z Dzieciątkiem z Podhala. Zakopane. Muzeum Tatrzańskie.

zacji sztuki historycznej, z drugiej często się ją przecenia i stosuje w jej opisie terminy w rodzaju „wspaniała, śmiała kompozycja form", godne sztuki Michała Anioła. Tymczasem trzeba odrzucić zarówno pierwszą, jak i drugą metodę wartościowania twórczości ludowej. Naprzód o „wulgaryzacji" sztuki historycznej nie może być tutaj mowy, bo „włościanom brak biegłości technicznej, żeby osiągnąć nieumiarkowanie, które stanowi istotę wulgarności" (por. motto). Tak samo nie ulega kwestii, że sztuka ludowa z punktu widzenia całości osiągnięć ludzkiego ducha, nie przedstawia wartości najwybitniejszych czy nawet wybitnych. Zresztą dozowanie oceny jest jak zawsze trudne i niewdzięczne. W każdym razie nie należy tej twórczości przeceniać, bo różnica stopnia między nią a np. plastyką grecką jest po prostu olbrzymia. Stwierdzenie tej prawdy wydaje się być truizmem, lecz jest pożyteczne, bo jednak przesadne wielbienie włościańskiej sztuki bywa zjawiskiem nagminnym. Różnica między postawą estetyczną ludowego świątkarza a wybitnego twórcy wyraża się przede wszystkim w istnieniu lub nieistnieniu tzw. świadomości artystycznej; twórczość ludowa jest instynktowna i raczej nieuświadomiona, podczas gdy w drugim przypadku popęd twórczy bywa regulowany intelektualnym, uświadomionym stosunkiem do sztuki. W plastyce ludowej jej wartości artystyczne, np. zdobnicze, uzewnętrzniają się w formach technicznie „łatwych", co tłumaczy prostotę tej sztuki. Jej prosty i surowy kształt bywa artystycznie przekonywający, bo oddziaływa na widza dobrą konstrukcją i równowagą mas, swą dekoracyjnością i rytmiką, lecz brak mu owych delikatnych i wyczutych, ostrożnie wyszukanych i głębokich wartości, tkwiących w sztuce inteligentnego i poważnego artysty. Wartości te rodzą się najczęściej w wyniku jakże trudnego opanowania i przezwyciężenia obiektywnego świata, człowieczego kształtu i jego urody. Pod tym względem możliwości domorosłego świątkarza są niezmiernie ograniczone i dlatego dążenia jego idą w kierunku schematyzacji i bardzo sumarycznej syntezy. Oceniane pod tym kątem widzenia cechy ludowej formy można by zatem tłumaczyć dość paradoksalnie ujemnymi czynnikami kultury ludowej. I właściwie tak jest, z tym tylko, że owe instynktowne, ale i *przymusowe* uproszczenia są automatycznie przetwarzane na konstrukcyjne zespoły zdobnicze, które chociaż dotyczą ludzkiego ciała (zrytmizowane żebra, fałdy, żłobkowane włosy itd) działają tak samo jak ornament i sprawiają zadowolenie estetyczne podobnej kategorii. W ten sposób w procesie kształtowania ludowej formy działają równocześnie ujemne i dodatnie siły twórcze, jeśli można je w ten sposób określić.

Zagadnienie indywidualizmu sztuki ludowej przedstawia się również odmiennie niż w sztuce historycznej. Rzecz oczywista, że sądy o ponadindywidualnym, jakimś „ogólnym" i absolutnie powszechnym charakterze tej twórczości mają posmak romantyczny. Rzeźby, obrazy czy sprzęty ludowe wykonują indywidualni ludzie, wobec czego nie wolno pomijać zagadnienia ich osobowości. Ale indywidualności wiejskich twórców przed-

stawiają się zazwyczaj ubogo. Ubóstwo inwencji artystycznej jest tu prawie normą. Szczegółowe (nie publikowane) badania autora tego szkicu wykazały, że artysta ludowy po przyswojeniu sobie pewnego typu figuralnego, typ ten powtarza nieraz przez całe życie i to w sposób prawie dosłowny, — powstają wtedy repliki replik tak, że na pewnych obszarach spotyka się identyczne figury, wydłubane przez jednego majsterka (*ryc. 14 i 15*). Takim właśnie twórcą był znany, niedawno zmarły rzeźbiarz Andrzej Wowro z Gorzenia, który powtarzał wciąż te same schematy formalne, zmieniając niekiedy tylko akcesoria i atrybuty swych świętych, zgodnie z wymaganiami ikonografii. Niemniej i wśród artystów ludowych trafiają się talenty wyjątkowe, które odznaczają się dużą pomysłowością w interpretowaniu antropomorficznego wątku i tworzą figury zadziwiające nieraz swoją celową, oryginalną, a nawet niezwykłą kompozycją. Jednakże nawet w takim przypadku inwencja artysty wyczerpuje się zwykle na „pierwszym odkryciu" artystycznym, po czym następuje długi okres powtarzania raz wynalezionej formy, która w ten sposób przemienia się w szablon. Wprawdzie szablon można by tłumaczyć indywidualnym „stylem" artysty, lecz zbyt dokładne naśladowanie własnych pierwowzorów każe określić ten rodzaj twórczości jako nadmierną skłonność do manieryzmu.

Z zagadnieniem różnorodnego kształtowania ludowej rzeźby łączy się sprawa jej lokalnych środowisk. Chodzi o to, czy można mówić o różnych wytworach regionalnych jako o odrębnych zespołach formalnych, czy też ludowa wytwórczość plastyczna na obszarze Polski, tworzy jednolite i niezróżnicowane zjawisko. W swym katalogu warszawskiej wystawy sztuki ludowej próbuje Grabowski wydzielenia pewnych terytoriów artystycznych, wysuwając takie pojęcia topograficzne, jak: Polska środkowa, Polska południowo-wschodnia, Polska południowo-zachodnia, Śląsk i Pomorze, Wileńszczyzna i Białoruś, przy czym stara się o uchwycenie autonomicznych właściwości tych obszarów. Dla rzeźby Polski południowo-wschodniej przyjmuje np. takie właściwości, jak przewagę wyrazu nad wartościami kompozycyjnymi, styl oryginalny, niemal niczym nie związany z stylami warstw przodujących, schematyczne, ściśle frontalne ujęcie, brak ruchu i jednokierunkowość linii, co łączy tę rzeźbę ze sztuką cerkiewną. W rzeźbach z Podhala dostrzega stosowanie ornamentu przy pomocy karbowania i pewien specjalny wyraz twarzy, im tylko właściwy; podkreśla przysadzistość, ale i smukłość ich linij. W rzeźbach Pomorza uderza znowu autora silny wpływ szablonowej sztuki kościelnej; w figurach z Nowogródczyzny i Wileńszczyzny widzi silny współczynnik realizmu (wpływ fizycznego typu „mużyka"), a w związku z tym brutalną ekspresję, przy czym jednak w innych posążkach dostrzega ekspresję liryczną, to znowu ujęcia kubistyczne i twardość formy, co skłania go do końcowej uwagi, że północ Polski znalazła w swych rzeźbach odrębny styl i wyraz. Chociaż nie podobna odmówić autorowi racji w charakterystyce poszczególnych zabytków regionalnej rzeźby, to przecież wydaje się, iż zespół

zebranych na wystawie dzieł plastycznych był zbyt szczupły, żeby na tej podstawie kusić się o scharakteryzowanie odrębności lokalnych. Określenia cech formalnych rzeźby z różnych okolic Polski można odnieść bowiem do całości zjawiska, gdyż elementy dostrzeżone w figurkach z Pomorza czy Wileńszczyzny powtarzają się w niektórych zabytkach z Podhala czy Śląska i na odwrót, co dotyczy też innych obszarów. W rzeźbach pokuckich występują niewątpliwie cechy sztuki cerkiewnej tak, jak w rzeźbach Pomorza zachodniej sztuki kościelnej. Oddziaływanie kościoła na rzeźbę ludową jest jednak faktem powszechnym i występuje na całym obszarze nie tylko Polski. Sumując te uwagi musimy stwierdzić, że obecnie nie da się jeszcze wyselekcjonować swoistych cech formalnych w plastyce różnych regionów ani określić jej stylów. Rozpoznanie w warunkach neutralnych rzeźb pomorskich, śląskich, krakowskich itd. nie jest rzeczą możliwą chyba, że napotka się przypadkiem na dzieła znanego świątkarza, o którym się wie, skąd pochodzi. Osobowość twórcy zaznacza się bowiem w fizycznym kształcie jego wytworów, choćby manierycznych i seryjnych. Natomiast, jak dotychczas, nie umiemy wyodrębnić takich rysów wspólnych, które by jednoczyły wyroby różnych indywidualności twórczych, działających na jakimś niewielkim obszarze — w jednolite zjawisko artystyczne, tylko temu obszarowi właściwe.

W badaniu psychologicznych podstaw ludowej sztuki znowu trzeba się oprzeć na konkretnym materiale artystycznym, bo metoda wywiadów i testów w odniesieniu do twórców ludowych na ogół zawodzi, a jeśli coś wyjaśnia, to sprawy znane i oczywiste, wyjaśnione już przed zastosowaniem w nauce wspomnianych metod. Albowiem choćby się nawet przełamało przysłowiową nieufność wieśniaka lub jego nadmierną gorliwość i skłonność do „mędrkowania", co bardzo utrudnia sytuację badacza, to jeszcze stoi na przeszkodzie w osiągnięciu cenniejszych wyników poznawczych zasadnicza i prawie niepokonalna trudność mówienia o psychicznych źródłach własnej sztuki. Wiadomo, że często zdolny i wybitny plastyk nie umie mówić o sztuce, a cóż dopiero wiejski, nieuczony artysta. W związku z tym zadawane wieśniakowi pytania muszą się odnosić do kwestii najprostszych, które nawet w małym stopniu nie mogą wyczerpać problematyki procesu twórczego. Przy tym tematy takich badań nie zawsze pokrywają się ze sobą. Albowiem pewni badacze przytaczają wynurzenia chłopów, z których zdaje się wynikać, że anaturalizm ich sztuki jest wynikiem *świadomego* zamiaru twórczego. Inni kładą większy nacisk na takie wypowiedzi ludowych artystów, według których ich ideałem jest realistyczna koncepcja sztuki. Wobec tych zgoła różnych obserwacyj, należałoby chyba zastosować metodę statystyczną i przyjąć za prawdę to, co wynika z większości oświadczeń badanych osobników. Próba tego rodzaju przeprowadzona w swoim czasie przez autora artykułu dała rezultaty przemawiające za realistycznymi gustami ludu. Nie powinno to stanowić niespodzianki, bo realistyczna intencja artystyczna godzi się najlepiej

z psychiką prymitywną (przecież nawet ludzie skądinąd inteligentni nie odróżniają rzeczywistości przyrodniczej od artystycznej). Toteż musi się wydać rzeczą całkowicie nieprawdopodobną, żeby umysł prymitywny był w stanie wysnuć samodzielnie koncepcję autonomicznej sztuki, organizującej nowy i własny świat. Gdyby nawet jakiś wiejski ,,filozof" wypowiedział się istotnie na rzecz świadomego abstrakcjonizmu, to i tak nie należałoby dowierzać poglądom zasadniczo obcym ogółowi wiejskiemu, tym bardziej, że źródłem takich uwag okazałoby się w końcu zapewne środowisko miejskie (wpływ prasy, książek, letników itd.). Sumując powyższe uwagi, trzeba znowu przypomnieć małą wartość wywiadu jako metody badawczej, skoro prowadzi on do wykrycia realistycznych skłonności ludu, który jakby na przekór temu, przecież wypowiada się w formach ideoplastycznych.

Sprzeczności te dadzą się jednak pogodzić przez przyjęcie istnienia hamulców i różnych przeszkód, zarówno o charakterze psychologicznym jak fizycznym, które uniemożliwiają wytwarzanie przez chłopa artystycznych korelatów przyrody. Żeby to umieć, trzeba przecież posiąść ogromną wiedzę artystyczną, opanować technikę rzeźbiarską, słowem wznieść się na wyższy poziom kulturalny. Artysta wiejski wzoruje się w kształtowaniu swych świątków na sztuce oficjalnej (kościelnej), mając też niekiedy przed oczyma wyobraźni naturalne formy organiczne, z tym, że owe wzory upraszcza i prymitywizuje, podobnie jak dzieci i wszystkie ludy pierwotne. Niedostatki obserwacji, brak poczucia proporcyj, nikłe wyszkolenie techniczne, pewna bezradność wobec opornego tworzywa, słowem niemożność sprawnego i wszechstronnego powtórzenia trudnej, bo wielorakiej i skomplikowanej substancji organicznej, wszystko to sprawia, że owa rzeczywistość załamuje się i przeobraża w świadomości i praktyce rzeźbiarskiej wieśniaka na kształty najprostsze, często nawet niezdarne i niedołężne. Ale formy te w swym założeniu nie najwyższej klasy, nasycają się z kolei nowym ładunkiem wartości o charakterze konstrukcyjno-dekoracyjnym, wynikających z instynktu zdobniczego ludu (tak samo dziecka). Na skutek tego procesu powstają rzeźby figuralne, w granicach swego odrębnego świata konsekwentne i kompletne, które, jak wspomnieliśmy już o tym, mogą budzić prawdziwe i głębokie przeżycie estetyczne, zbliżone nieco do reakcji, jaką wywołuje ludowy ornament a spotęgowane nieraz obcym mu środkiem ekspresji, jakim jest wyraz psychiczny figury. Dodać na zakończenie warto, że ów prymitywny lecz fascynujący świat ludowej sztuki zamiera od dłuższego czasu pod niwelującym działaniem kultury miejskiej. W naszych oczach wymierają ostatni przedstawiciele ludowej plastyki jak Andrzej Wowro z Gorzenia koło Wadowic. Jest zaś rzeczą wątpliwą, czy w ich miejsce pojawią się nowe talenty, bo silniejszy niż dawniej kontakt wsi z miastem nie sprzyja kulturze i twórczości tradycyjnej tym bardziej, że w współczesnym mieście i jego kościołach, gdzie wieśniak najłatwiej styka się z przedmiotami sztuki, ogląda on coraz częściej na poły fabryczne i bezwartościowe wyroby, folgujące najniższym instynktom skażonego smaku.

ALEKSANDRA MAJERSKA

Ferdynand Ruszczyc
(1870-1936)
Psychologiczna charakterystyka stylu

Zbiorowe pośmiertne wystawy dzieł Ferdynanda Ruszczyca, urządzone kolejno w Wilnie, Warszawie i Krakowie, nie tylko wskrzesiły pamięć o artyście, lecz dały zarazem asumpt do złożenia hołdu jego niespożytej pracy na polu społecznym i artystyczno-kulturalnym. Z licznych artykułów, recenzyj i osobnych rozpraw, pisanych z tej racji, urosła sylweta niezwykłego człowieka, którego akcja narodowo-państwowa, zyskała mu nazwę ,,ambasadora sprawy wileńskiej", a jego działalność w kierunku organizowania kultury Wilna zrobiła z niego ,,wielkiego dyktatora artystycznego Litwy". Gorzej przedstawia się sprawa oświetlenia postaci Ruszczyca jako malarza-plastyka. Na tym punkcie panuje rozbieżność ocen. O ile krytycy, bliżsi kultury duchowej współczesnej Ruszczycowi, przyznają jego sztuce głębokie wartości plastycznego wyrazu, o tyle odłam krytyki, należący do generacji obecnej, ocenia twórczość artysty raczej negatywnie, traktując ją jako dalekie echo przebrzmiałej przeszłości. Zrozumiałym więc jest żal i oburzenie wielbicieli Ruszczyca, widzących w nim jednostkę, w której skupiły się najwyższe cechy, tworzące i człowieka w pełnym znaczeniu tego słowa i dużej miary artystę. W zestawionej przez J. Bułhaka[1]) statystyce opinij o twórczości Ruszczyca dominuje zarzut, że jedną z głównych wad jego jest ,,niewrażliwość na czysty kolor", gdyż obrazy jego są przeważnie ciemne, że ,,daje on literaturę w swych przesadnych w pojęciu formy kompozycjach".

Żądanie oparcia malarstwa wyłącznie na wartościach barw stało się od czasów impresjonizmu wyłącznym niemal kryterium wartości obrazu. Barwę, uznaną za podstawowy czynnik w malarstwie, wysunięto jako powszechnie obowiązującą normę estetyczną, co z natury rzeczy, prowadzić musi do przeoczenia różnorodności przejawów wyrazu twórczego. Uzasadnioną zatem jest potrzeba przeanalizowania twórczości Ruszczyca na zasadach nowoczesnych metod badania sztuki, ażeby zdać sobie sprawę z jego formaliów kształtowania i móc stwierdzić, czy, poza wartością barwy, mieszczą się w jego dziełach inne odrębne myśli twórcze, składające się na jego indywidualny styl.

[1]) Słowo, Wilno 14. 1. 1938. ,,O krytykach i recenzentach warszawskich F. Ruszczyca".

Twórczość Ferdynanda Ruszczyca najpełniej wyraziła się w latach 1898—1910. Aczkolwiek wykonywał on później dużą ilość studiów, szkiców, rysunków, ilustracyj, projektów graficznych i zdobniczych, składających się w całości na obfitą spuściznę, nie stworzył już większej kompozycji, która mieściłaby w sobie jego pogląd artystyczny.

Ruszczyc był przede wszystkim pejzażystą i w tej dziedzinie skoncentrował swój wyraz. Najbardziej znanym obrazem, który spopularyzował nazwisko Ruszczyca, jest „*Ziemia*" z 1898 roku. Zadebiutowawszy nim na wystawie r. 1899 w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, wywołał od razu podziw i uznanie dojrzałością środków wyrazu i formy. Odczuto w kompozycji potężny symbol, a w twórcy indywidualność silną, niepospolitą, mimo że nie pociągała ani specjalną wrażliwością kolorystyczną, ani samym tematem, nie raz powtarzanym w polskim malarstwie. Porównanie „Ziemi" z takim samym motywem J. Chełmońskiego uwydatni odrębność koncepcji Ruszczyca.

„*Orka*" (1896) Chełmońskiego[1]) ukazuje dużą równinę pola, gubiącego się w perspektywicznej dali na różowiejącej wschodem słońca linii horyzontu. Jasnym jest, że chodziło artyście o wierność oddania określonego odcinka krajobrazu, że wzrok swój nastawił na pewną ilość indywidualnych szczegółów w obrębie danej rzeczywistości. W rozległej dali widnieje wioska i krzyż przydrożny, po świeżo zoranych, brunatnych skibach ziemi skaczą wrony, szukające ziaren, a chłop, w płóciennej koszuli i spodniach, naciska lemiesze pługa, ciągnionego przez woły. Skowronek wzbijający się ku górze, gdzie złocą się brzeżki chmurek oraz para dokoła pysków wołów oznaczają czas przebudzenia się natury i chłód poranka.

W „Ziemi" Ruszczyca małą rolę odgrywa anegdotyczna strona. Brak w niej opisowości szczegółów, a z tym naturalistycznego lubowania się w formach i w kształtowaniu indywidualnych typów, gdyż nie szło artyście o namalowanie rzeczywistej przestrzeni. Olbrzymie, ciężkie, sepiowo-fioletowawe masy chmur zwisają nad potężnym, wydętym garbem brunatno-czarnej ziemi. Dwa te elementy wypełniają całą płaszczyznę płótna, pozostawiając znikomą rolę człowiekowi. Jego nikła, pochylona sylwetka zaledwie wyłania się do połowy spoza kolistej wyniosłości garbu ziemi, po którym z wysiłkiem wspina się para sprzężonych jarzmem wołów. Samo rozwiązanie konstrukcji, z wyłączeniem iluzyjnego środka działania dali, mówi, że scena nie jest pojęta w obiektywnie istniejącej przestrzeni, rozwijającej się ku głębi i tworzącej czasowe istnienie zjawiska wśród otaczających go przedmiotów. Wręcz przeciwnie. Potężny garb ziemi opada ku przodowi i zamyka swą krzywizną dal, tak że ziemia zda się wisieć czy krążyć w jakimś ponadczasowym przestworzu, pod nakryciem ciężkich zwałów chmur. Artysta

[1]) Reprodukcja w Katalogu Sztuki P. W. K. Poznań 1929, il. 3.

w doskonały sposób objawił kwintesencję rzeczy, nie w chwili, ale w nierozerwalnej ciągłości czasu, dał symbol potęgi „Ziemi", na której słaby człowiek staje do ciężkiej walki, a nad znikomością jego wysiłków ciąży nieubłagane przeznaczenie.

Zamanifestowany w „Ziemi" sposób konstruowania przestrzeni staje się jedną z zasadniczych cech charakteryzujących styl Ruszczyca.

Ogólnie przyjętym jest, że stosunek do natury i jej odczucie przez malarzy można poznać przede wszystkim z budowy i przeprowadzenia głębi, czyli tła, gdyż tylko sztuka dekoracyjna, to znaczy płaska, nie zmierza do osiągnięcia trójwymiarowości, a więc nie rozwiązuje zagadnienia głębi. Działanie głębi zależy od wyboru punktu wzrokowego, będącego centralą całego pola perspektywicznego, gdyż przezeń przechodzi horyzont obrazu. Położenie zaś horyzontu ma decydujący wpływ na całe perspektywiczne ujęcie i warunkuje ogólną formę przedmiotów. Możemy to obserwować na krajobrazie Ruszczyca z r. 1898 „*Nad Upustem*" (ryc. 22), będącym bardzo oryginalnym i ciekawym widokiem natury wskutek wysokiego horyzontu. Widok wzięty z góry, boczna perspektywa, o czym świadczy przekątniowe ustawienie młyna i grobli. Ponieważ jest to krajobraz w połączeniu z budynkiem, można więc oznaczyć punkty perspektywicznego zbiegu linij, przechodzących poprzez krawędzie dachu ku horyzontowi, znajdującemu się poza obrazem. Ucięcie drzew, brzegów, wzgórza przy dolnej jego partii, nie tylko nie robi wrażenia przypadkowego fragmentu natury, lecz ma w sobie skupienie samoistnej całości. Przyczynia się do tego także charakter kolorytu; powierzchnia w ogólnej sumie jest niemal gładką, zostały na niej przytłumione zmysłowe wartości barw, gdyż użyte róż, ultramaryna, angielska czerwień i zieleń przełamane są silnie tonami brązu i czerni. Z tym wszystkim obraz malowany szeroko, należy do najlepszych kolorystycznie dzieł Ruszczyca; posiada pełną temperamentu technikę śmiałego rozmazywania grubych płatów farb.

Jeszcze bardziej izolowany jest od całości przestrzennej „*Potok wiosenny*" (1901 r., wł. Hr. Roger Raczyński w Rogalinie). Widok wzięty z góry i z małej odległości, koncentruje się na kawałku rozwidlającego się łożyska rzeki. Widać z jednej strony tylko małe części uskoków brzegu, na których bieleją płaty śniegu obok rudych kęp przezierającej ziemi, z drugiej zaś dolne partie drzew, rosnących obok wzgórza.

Jakże prostym i pozbawionym na pozór wszelkiej poezji jest drobny wycinek małego podwórka „*Młynu zimą*" r. 1902 (ryc. 23). Sople lodu zwisają z ciemnych ścian zabudowań, śnieg zabarwiony niebieskimi i fioletowymi cieniami pokrywa grunt i kawałki dachów, a w prostokątnych przeręblach nieruchomo zdrętwiała niemal czarna woda. Obraz prawie ciemny, o temacie całkowicie pospolitym, oddanym bez upiększeń, posiada dziwny urok nowoczesnego wyrazu. Za pomocą nowego typu układu kompozycyjnego, skonstruowanego przy wysokim horyzoncie (poza ramami obrazu), osiągnął

artysta działanie fragmentu rzeczywistości. To podwórko młyna, wzięte jako bliski widok z góry, wypełniło całe pole widzenia, dając tym sposobem sugestię intensywnej odrębności bytu małego zjawiska.

Ruszczyc nie stara się nigdy o odtworzenie wszystkiego, co dany widok przedstawia.Ześrodkowuje swą uwagę na drobnym szczególe lub pewnym tylko fragmencie, w którym czuje uwięzioną istotę uroku danej rzeczy czy krajobrazu. Potwierdzają to słowa Ruszczyca, który mówił o sobie: „może dlatego właśnie jestem pejzażystą, gdyż ujmując obraz natury w pewnej chwili, w jakiejś zamkniętej części, opieram go na całości, widzę jego związek z wielką strukturą całokształtu natury, nie wyrywam go z ram, w których jako w całości zamyka się. W ogóle część zajmuje mnie zawsze jako część pewnej całości"[1])

Nic poza kawałkiem mostu, wody i śniegu nie znajdujemy w obrazie posiadającym doskonałą fakturę malarską, w której znać rzuty szpachtli i każdego śmiałego pociągnięcia pędzla. Śnieg zabarwiony jest różem, krapem, lila i odcieniem fioletu; woda w tonie oliwkowo-szmaragdowym lekko marszczy się refleksami kobaltu i białawego różu. Jak zawsze, ani nieba, ani dali. „*Most*" (1908)[2]) ucięty tuż nad pomostem, biegnącym przy samym górnym brzegu, horyzont wysoki — na linii pomostu, widok wzięty z góry.

Wszystkie tego rodzaju krajobrazy Ruszczyca, będące większymi lub mniejszymi fragmentami, w których natura została często zredukowaną niemal do niepozornego pretekstu, posiadają swoisty czar, przez swój całkowicie nowy sposób pojmowania pejzażu. Nie szukał w nim artysta żadnych efektów barwnych, ani malowniczości zakątków. Wedle słów bowiem samego Ruszczyca — „piękno jest wszędzie, gnieździ się w najbliższym i najprostszym, trzeba je tylko dostrzec. Fragmenty, które każdy może odnaleźć, bo nie są zmienione ani upiększone, proste a tak wyszukane, jak motyw japoński. I jak dalekie to od owych kanonów dla obrazów, zalecanych w tzw. „podręcznikach" dla malujących, które wymagają, by na obrazie niebo zajmowało dwie trzecie, a ziemia jedną trzecią część całego obrazu. Nic nie dodajemy, tak było i tak jest. Tylko oko artysty uświadomiło to sobie i wybrało".[3])

Wypowiedzi Ruszczyca, znamienne dla jego stosunku do natury, potwierdzają spostrzeżenia każdego uważnego obserwatora, dążącego do wniknięcia w podstawy psychologiczne sztuki artysty. Mimo woli bowiem, patrząc na obrazy Ruszczyca, nasuwa się analogia jego postawy duchowej do artystów japońskich, których specyficznym rysem

[1]) Piotrowicz W.: W nawiasie literackim. F. Ruszczyc, rozmowa z artystą. Wilno 1930, str. 137.

[2]) Reprodukcja w Sztuce Polskiej. Nakł. Altenberga, Lwów, 1904, tabl. 14.

[3]) Ruszczyc F.: Liść wawrzynu i płatek róży. Pod red. J. Bułhaka, Wilno 1937. „O pięknie powszechnym".

jest wczuwanie się w pojedynczą rzecz, w szczegół. Europejski malarz, odtwarzając drzewo lub rosnące kwiaty, przedstawia je bodaj częściowo należącymi do jakiejś całości krajobrazu. U Japończyków natomiast nigdy nie mają one naturalistycznego tła, mówiącego o miejscu, otoczeniu, z którego wyrastają i wyrażone są tylko w różnych swych częściach, a nie całkowicie. Dla Japończyka każda drobna rzecz posiada samodzielny byt, zamknięty w sobie, będący zawsze częścią nieskończoności i nieprzerwanie rozprzestrzeniającej się w czasie natury. Natura zatem nie może być ujęta w żadnej całości, da się w każdym punkcie przeciąć, artysta w każdej chwili może przerwać jej przedstawianie. Część bowiem mieści w sobie napomknienie całości i wyraża swój istotny z nią związek. Jakkolwiek stosunek do sztuki malarzy japońskich wypływa z zupełnie odmiennego światopoglądu, mimo to nie może ulegać wątpliwości, że ten właśnie odrębny sposób ujęcia zjawisk natury wywarł olbrzymi i dodatni wpływ na sztukę europejską drugiej połowy 19 wieku. Co się tyczy Ruszczyca, to powiedzenie jego, że ,,część zajmuje mnie zawsze, jako część pewnej całości", może stanowić dowód pokrewieństwa jego założeń artystycznych.

,,*Jabłonie*" (1901)[1]) wypełniają sobą całkowicie znaczniejszych rozmiarów płaszczyznę płótna, tak że ramy obcinają częściowo z trzech stron gałęzie. Wskutek braku jakiegokolwiek ustosunkowania do otoczenia, oraz głębi powietrznej, obraz jest płaski i nie daje pojęcia wysokości drzew. Osiągnięte natomiast zostało wrażenie ogromnej obfitości urodzaju tych jabłoni, których gałęzie podparte tyczkami, pod ciężarem jabłek przegięły się ku sobie i zlały w jedną masę.

W niektórych obrazach Ruszczyca występuje jeszcze inny element wyrazu plastycznego — jest nim stylizacja. Widoczna już w obrazie pt. ,,*Brzegi Wilejki*" (1901), najsilniej przejawia się w ,,*Bajce Zimowej*" (1904), będącej transpozycją natury na linearną stylizację cieniutkich, oszronionych gałęzi i ośnieżonych drzew, skupionych dokoła tajemniczego w swej czerni jeziorka, ujętego w elipsowatą linię. Operowanie bielą na lekko szarej bieli z przeciwstawieniem czerni ma w sobie coś z efektu tuszowego malarstwa Japonii, w samym zaś stylizowaniu kształtów można się dopatrzyć pewnych domieszek prerafaelityzmu. Dwie poskręcane wierzby z rozszczepiającymi się suchymi gałązkami nasuwają myśl o Dulacu, którego styl był cudownym stopieniem oddziaływania japońskiego i angielskiego malarstwa. Można odnaleźć u Ruszczyca to dwojakie oddziaływanie impulsów artystycznych, w indywidualnym przetworzeniu, także w ilustracjach wykonanych w zeszycie ,,Litwa i Ruś" (1912), poświęconym Syrokomli. W każdym bądź razie nie ma głębszych podstaw, aby wiązać powyższe przejawy w twórczości Ruszczyca z secesją wiedeńską, która była wszakże wtórnym przejawem stylizacyjnych

[1]) Reprodukcja w Przewodniku Tow. Zachęty S. P. w Warszawie. Nr 127, 1937.

dążności całej epoki, mających swe pierwotne źródło w Japonii i Anglii, zwłaszcza, że istnieją dowody na to, że Ruszczyc czerpał podniety artystyczne nie tylko z malarstwa japońskiego, lecz i angielskiego. Zainscenizowane przez niego w Wilnie w r. 1911 „Sny o Pięknie", do których napisał tekst, były żywymi obrazami według malowideł angielskich prerafaelitów. Pojmowanie zaś przez Ruszczyca społecznych zadań sztuki, wyrażające się w gorącym zajęciu się reformą smaku artystycznego Wilnian, a obejmujące drukarstwo, dekorację książki, afisze, meblarstwo itd., wskazuje, że nie były mu obce idee głoszone przez Morrisa i Ruskina.

Znaczne miejsce w twórczości Ruszczyca zajmują pejzaże, w których, podobnie jak w „Ziemi", zawarł głębsze treści myślowe. W obrazie zatytułowanym „*Na Anioł Pański*" (1901 r., ryc. 24) zunifikowany łan ujęty jest w trzy koliste linie. Najwyższa sięga granicy kompozycji, pozostawiając widocznym maleńki skrawek popielato-fioletowawego nieba. Druga tworzy cezurę w połowie płaszczyzny pola, w miejscu gdzie wśród zboża biegnie dróżka. Trzecia, będąca krawędzią jeziorka, tworzy odcinek elipsy. Woda w jeziorku szkli się popielato-niebieskawo-rudym blaskiem i fosforyzuje punkcikami koloru terra di Siena, które rozpryskują się dokoła większej żółtej plamy. Żółta plama, dająca jedyny żywszy akcent kolorystyczny wśród prawie bezbarwnej, matowo-popielatej, cieniowanej brązem zieleni, prowadzi wzrok poprzez rudziejący ciepłym blaskiem kawałek zboża, ku sylwecie chłopa, zjeżdżającego na koniu z pola. Dwa te punkty zawierają w sobie związki treściowe, pozwalające zrozumieć tytuł. Charakterystyczny u Ruszczyca widok z góry, co widać po sylwecie chłopa, zasłonięcie dali wyniosłym terenem, opadającym ku dołowi i pominięcie szczegółów opisowych, skupia widza na momencie nastrojowym tego płótna, wyrażającym uroczystą ciszę ziemi, kiedy ustała na niej praca, w porze, gdy słońce pochyliło się ku nieboskłonowi i rozległ się dzwon „Na Anioł Pański".

Myśl Ruszczyca, tego malarza-ziemianina, rozmiłowanego i bezgranicznie przywiązanego do swego rodzinnego majątku Bohdanowa, najczęściej skupiała się dokoła ziemi. „*Dożynki*" z r. 1903 (ryc. 25) odbywają się na stoku wzgórza, za którym widnieje ciemne niebo, rozjaśnione błyskami dogasającej, wieczornej zorzy. Nad całością dominują dwa rozłożyste drzewa, jedno na wierzchołku wzgórza odcina się czarną sylwetą; drugie na dole swym bujnym listowiem, opadającym ku ziemi kaskadą cienkich kit, tworzy namiot dla rozstawionego biesiadnego stołu. Rozsypane po pochyłości wzgórza, niby rojowisko świetlików, lampy, rzucają wśród ponurego półmroku wieczoru światła, które ślizgają się po drzewie, stole i pagórku i wyłaniają półkolisty korowód tańczących par. Przygrywają mu grajkowie, sylwetujący się ciemno pomiędzy silnym skupiskiem świateł w środku obrazu. Zakrycie głębi wzgórzem, podwyższony horyzont, dający widok z góry, perspektywa boczna, łatwa do stwierdzenia na opadającym ku dołowi stole z mi-

sami ukazującymi dno, pozwoliły artyście przedstawić równomiernie roztaczający się stok z korowodem tańczących i skoncentrować na nim uwagę. Przy tym wszystkim, rozłożystość drzewa, idąca wszerz obrazu i otwierająca się ku przodowi, gdzie namiotowo opadają nad stołem gałęzie, wydaje się być widzianą z dołu. Połączenie równoczesności widzenia z dołu i z góry, nadaje obrazowi cechę fantastyczności, gdyż przedstawiona przestrzeń odbiega od wymagań potocznej optyki, wynikających ze zwyczajnej obserwacji. Do środków malarskich należy kontrastowe operowanie walorami jednego ciemnego tonu i rozsianymi światłami, rzucającymi feeryczne błyski i prawie sylwetowe traktowanie profilujących się figur ludzkich. Środki zatem plastyczne, jakich użył Ruszczyc, przesunęły konkretne wydarzenie dorocznych dożynek na wsi w sferę wizji malarskiej artysty, transponującej rzeczywistość w eleuzyjskie jakieś misterium.

Zbliżoną tematem i treścią do „Dożynek" jest „*Noc Świętojańska*" z r. 1909, tonąca w brązowym mroku nocy. Obraz oparty na skali ciemniejszych i jaśniejszych walorów tonu brunatnego i na rytmie świateł, biegnących w kolistej linii od brzegu poprzez środkową płaszczyznę wzgórza, gdzie poruszają się sylwety ludzkie, pozbawione cech fizycznej plastyczności. Widok z góry, jak w „Dożynkach" i całkowicie ciemna atmosfera z rembrandtowskim efektem świateł i mroku tworzą scenę daleką od naturalizmu. I tym razem zamierzeniem artysty musiało być wywołanie nastroju mistyki obrządku, mającego swą tradycję w obchodach pogańskich.

Śledząc sposób komponowania obrazów Ruszczyca, zawierających oderwane od natury treści, należy włączyć do tego samego typu układu dużych rozmiarów płótno pt. „*Nec mergitur*" (1904—1905). Fantastyczny okręt, niby jakaś nawa królewska, płynie niewzruszenie po spiętrzonym wysoko zwale wód, nie bacząc na wzdymające się grzbiety fal, na zapadające się przepastne kotliny. Rufę ma przystrojoną kosztownymi draperiami, mieniącymi się połyskami drogocennych kamieni i oświetloną płonącymi pochodniami. Przyświecają mu miriady złotych światełek-gwiazd na zagadkowym zielono-szafirowo-fioletowym firmamencie. Płynie spokojnie, jak nawa Polski, która mimo strasznych odmętów losu „nie zatonie". Obraz mogący wzbudzić zainteresowanie tylko jako przyczynek do psychologii zbiorowej narodu polskiego doby romantyzmu, wywołuje obecnie negatywną krytykę. Nie szczędzi mu się najbardziej ujemnej oceny wskutek jaskrawego i nieharmonijnego doboru barw. Nie mniej zgodzi się z tym każdy, że nie może on służyć za przykład do scharakteryzowania właściwości palety malarskiej Ruszczyca. Artysta celowo użył takich barw i zestawień, jakich nie spotykamy w całej jego twórczości, chcąc przetransponować pozorny marynistyczny temat w inne regiony.

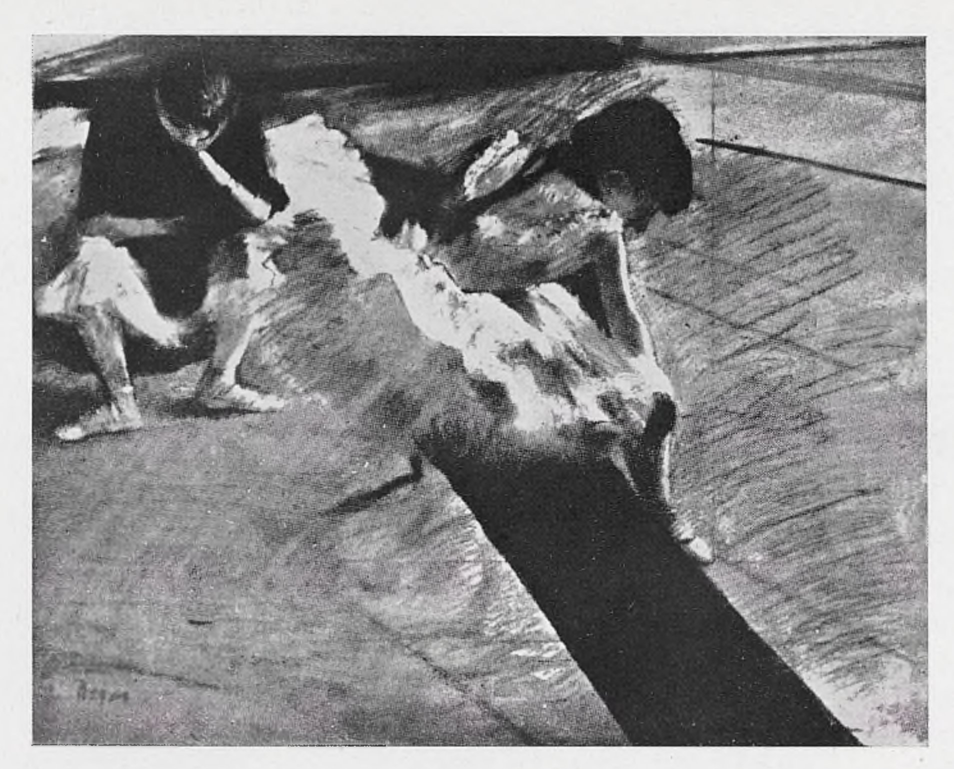
Stwierdziliśmy w przeprowadzonej analizie obrazów Ruszczyca, że posiadają one pewne stale przez artystę przyjęte sposoby konstruowania przestrzeni. Są nimi: widok z góry, wysoki horyzont, niekiedy perspektywa boczna, zasłanianie głębi dla izolowania

sceny od obiektywnej całości przestrzeni. W czystych zaś krajobrazach — małe oddalenie oka od obiektu, co prowadzi do fragmentarycznego odcinania przedmiotów. Z chwilą, gdy da się stwierdzić, że artysta w specjalny sposób dobiera sobie widoki dla przedstawiania przestrzeni, czyli, że znajduje wybitne upodobanie w takich a nie innych widokach, że dają mu one specjalną podnietę artystyczną, to fakt ten trzeba wytłumaczyć jego postawą estetyczną. Wyodrębnienie się poza tym artysty od ustalonego tworzenia przestrzeni, musimy nie tylko uznać za indywidualny wyraz jego psychicznej struktury, lecz zbadać, czy nie jest on także przejawem czasowego charakteru sztuki, czy nie należy on do estetyki perspektywy pewnej epoki, a nawet pewnej kultury.

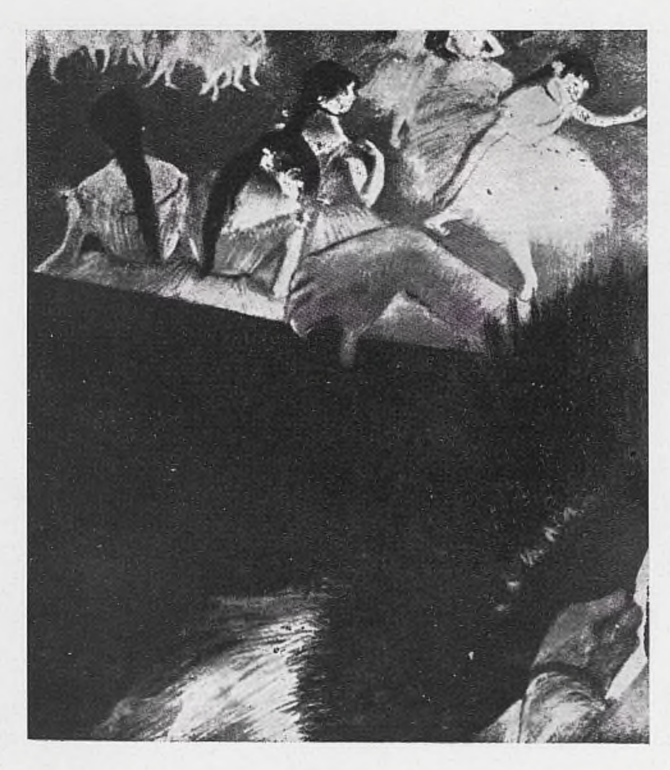
Badania kształtowania przestrzeni są dotychczas ogólnikowe, poruszają się epizodycznie tylko w obrębie renesansu i baroku. O ile istnieje szereg podręczników do perspektywy geometrycznej, to literatura do perspektywy estetycznej jest znikoma. Perspektywa, będąca jednym z elementów plastycznego przedstawiania, jest częścią geometrii wykreślnej, a więc czysto matematyczną nauką, posiadającą ściśle określone prawa i konstrukcje i przedstawiana jest zazwyczaj przez matematyków, bez oglądania się na sztukę. Dopiero mające się w niedługim czasie ukazać dzieło o perspektywie malarskiej Prof. dr K. Bartla, w którym, o ile mi wiadomo, przeprowadzone będą rzuty perspektywicznych konstrukcji na dziełach wielkich mistrzów, wypełni zapewne dotkliwie dającą się odczuwać lukę w całej literaturze europejskiej i może stać się podstawą dla wniosków ogólniejszej natury. Przestrzenne kryteria mogą być wszakże rozstrzygającymi nie tylko w rozwoju sztuki poszczególnego malarza, lecz mogą także stanowić ogólny wyraz danej epoki, kraju.

Ścisła perspektywa geometryczna jest dla artystów nauką za bardzo specyficzną i w malarstwie następuje oczywiście ograniczenie jej praw. Nie mówiąc już o krajobrazach, gdzie oko jest całkiem swobodne, ale nawet przy odrysowywaniu trójwymiarowych przedmiotów z natury artysta opiera się po największej części na wizualnym postrzeganiu. Jest to tak zwana wolna perspektywa, posługująca się okiem i pamięcią, a nie pomiarami, będąca często koniecznym uzupełnieniem konstrukcyjnej perspektywy. W wolnej perspektywie, którą posługują się sztuki plastyczne, obowiązuje przede wszystkim punkt wzrokowy, a także oddalenie malarza od obiektu. Niema nic bardziej godnego uwagi, jak zmiany, jakie dokonywały się w malowaniu przestrzeni, świadczące o wyzyskaniu możliwych momentów nieskończenie różnorodnego odczucia przestrzeni. Rozróżnić można wszystkie kierunki widzenia: z góry, dołu, z tyłu, przodu, z prawa i lewa. Od wyboru punktu wzrokowego, który warunkuje położenie horyzontu, zależne jest całe działanie artystyczne obrazu. Sam zaś wybór horyzontu określa estetyczną postawę i decyduje o estetycznym charakterze danej perspektywy.

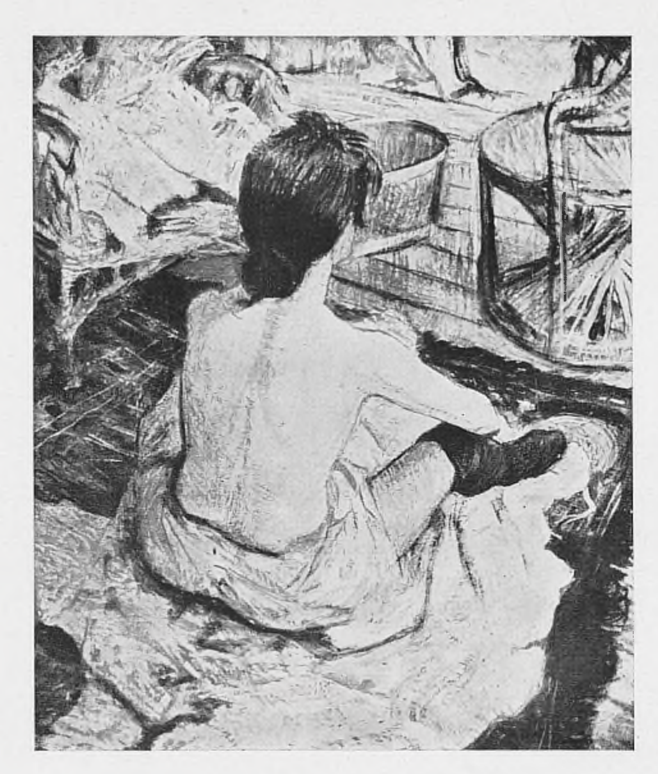
Po tej dygresji, koniecznej dla porozumienia się co do wytycznych linii rozważań



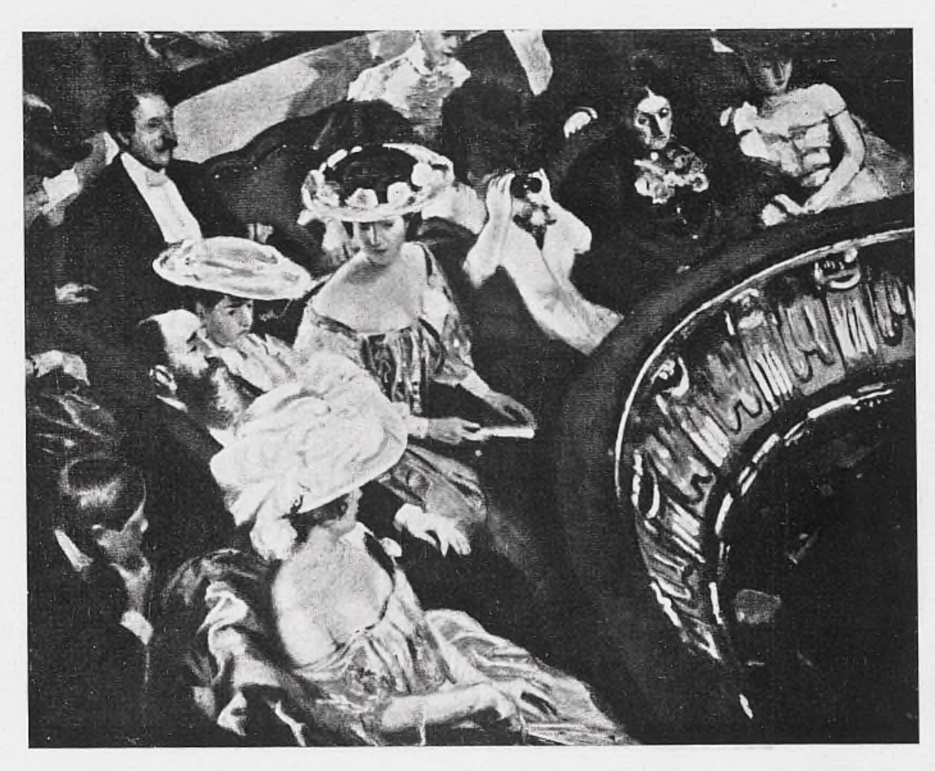
26. EDGAR DEGAS. Ławka. Pastel.



27. EDGAR DEGAS. Loża. Pastel.



28. TOULOUSE-LAUTREC. Toaleta.



29. LUCIEN SIMON. Balkon teatru.

pozostaje, zgodnie z wysuniętymi postulatami, podjąć próbę zbadania, czy wyszczególnione właściwości w konstruowaniu przestrzeni przez Ruszczyca mieszczą się w obrębie estetyki perspektywy jego doby.

Działalność Ruszczyca przypada na czas, kiedy impresjonizm wycofywał się z chwałą zwycięzcy z placu boju przed nowymi kierunkami sztuki. Zdobycze, jakie wniósł do kultury artystycznej wszystkich krajów Europy, są tak olbrzymie, że bez ich wkładu nie mógł się odbyć dalszy rozwój całej sztuki nowoczesnej. Zdobycze te nie ograniczają się do wielkiej rewolucji, jakiej dokonał w dziedzinie barw, lecz sięgają znacznie dalej. Impresjonizm zmienił sam sposób widzenia, nadał mu intensywność, wzbogacił, zmienił stosunek artysty do rzeczywistości i życia. W impresjonizmie dokonała się zarówno zmiana widzenia, jak i ujmowania przestrzeni. Pierwszym krokiem było zerwanie z datującą się od renesansu tradycją geometrycznego konstruowania przestrzeni i uporządkowywania form ciał co do wielkości i proporcyj. Przestrzeń nie ukazuje się odtąd jako aprioryczny rezerwuar rozgraniczonych i formalnie określonych przedmiotów, lecz zostaje rozbita na plamy barwne. Pomimo tego, oko dokonując skupienia barw, uzyskuje na podstawie ustosunkowania się walorów barwnych, nadal powietrzną perspektywę, dającą widok głębi. Zachodzi to u pejzażystów, których zazwyczaj uważa się za jedynych przedstawicieli czystego impresjonizmu. Pogląd powyższy nie może być całkowicie słusznym, gdyż zacieśniałby impresjonizm, którego najistotniejszą cechą było wprowadzenie ogólnikowego, momentalnego sposobu patrzenia. Ponieważ impresjoniści wyszkolili się w doskonałym posługiwaniu się krótkotrwałym sposobem patrzenia, stało się dla nich możliwe także dostrzeganie ludzi w ulotnych fazach ruchów, pozycyj ciał, jakie uchwycić może tylko momentalne zdjęcie fotograficzne. Chcąc oddać te nowe spostrzeżenia, musieli z konieczności stworzyć sobie także odrębny sposób konstrukcji przestrzeni, jakiego nie znało do tego czasu malarstwo, ujmujące rzeczy dawnym, normalnym widzeniem. Malarzem, który dokonał całkowitej zmiany w jej konstruowaniu i rozbił stare schematy kompozycyjne konwencjonalnej przestrzeni renesansu, był Edgar Degas. W dziełach jego wysoki horyzont znajduje się często poza ich ramami, zastosowana jest perspektywa boczna, przedstawione sceny są widokiem bliskim, wziętym z małej odległości, co sprawia, że otrzymują one wyolbrzymione działanie tego fragmentu rzeczywistości, który artysta ucina w najbardziej nieoczekiwanym miejscu, nie licząc się z tym, czy będzie zrozumiałym dla widza.

Na parapecie ,,*Loży*" (ryc. 27), przecinającym ukośnie dwie trzecie całego płótna, wsparta jest duża ręka siedzącej, niewidocznej damy, co wyjaśnia nam olbrzymi rozwinięty kawałek wachlarza. Parapet prosceniowej loży przysłania do połowy grupę trzech tancerek, zwróconych w różnych przegięciach ciał do głównej baletnicy, w chwili jej popisu choreograficznego. Reszta corps de ballet w głębi sceny, to tylko ułamki

ciał. Prawdziwie zuchwałe nowatorstwo kompozycji, nie troszczące się o prawidłowość normalnego widzenia, a z tym o oddanie form w całości wszystkich części, do czego przyzwyczailiśmy się od czasów renesansu. Śmiałe zestawienie kontrastu wyolbrzymionego fragmentu na pierwszym planie z całością drobnej postaci baletnicy, wyrastającej tuż przy ręce osoby siedzącej w loży. W normalnym, zwyczajnym spostrzeganiu, w którym nie zdajemy sobie sprawy ze skrótów i wykręceń członków, jakie zachodzą w szybko następujących po sobie fazach ruchów, takie ustawienie nóg baletnicy, jakie widzimy na omawianym obrazie, jest całkiem niemożliwe. Degas unaocznił tutaj dwa krótkotrwałe następstwa ruchów nóg w tańcu.

Także i w kompozycjach, gdzie nie chodziło o uchwycenie migawkowych faz ruchów, lecz przeciwnie, o oddanie ciał w spoczynku, oryginalne perspektywiczne ujęcia Degasa nadają rzeczom i postaciom całkiem nieznany wygląd. W pastelu p. t. „*Ławka*" (ryc. 26) spoczywająca tancerka wydaje się siedzieć na górze pochylającej się płaszczyzny podłogi, ławka zaś przez ucięcie nóżek, zredukowaną została do szerokiej czarnej diagonali, zbliżającej się do górnych ram obrazu.[1]) Jest to typowy przykład widoku z góry, wysokiego horyzontu poza obrębem obrazu i bliskiego pola widzenia. Przy bliskim oddaleniu od malowanego przedmiotu, widzianego z góry, rzeczy zostają pozbawione swej plastycznej bryłowatości, jak to widzimy w pastelu z 1886 r., przedstawiającym mycie się kobiety, a zatytułowanym „*Le Tub*", gdzie stolik toaletowy otrzymał formę ukośnie podnoszącej się deski.

Przytoczone przykłady, ilustrujące interesujące nas zagadnienie, nie wyczerpują wszystkich możliwości konstrukcyjnych w przedstawianiu życia współczesnego przez Degasa, tego największego perspektywisty od czasów renesansu. Łączył on z tym niezrównane środki kolorystyczne i efekty sztucznych świateł lamp i kinkietów teatralnych, co sprawia, że obrazy jego posiadają siłę napięcia widzenia.

Że rozpatrywane cechy konstrukcji przestrzeni były wyrazem estetyki tego czasu, dowodzą fakty, iż nie tylko impresjoniści znajdywali w nich podnietę, ale i malarze, którzy formalnie nie należą do tego kierunku. Duchowe raczej pokrewieństwo wiąże Gustawa Caillebotte'a z impresjonistami. Nazwisko jego zaczęło figurować na wystawach tej grupy od roku 1876; wtedy dał się poznać obrazem, malowanym brunatno-szarymi farbami, przedstawiającym dwóch robotników z obnażonymi torsami, heblujących posadzkę, zatyt. „*Les Raboteurs de parquets*". Szczegóły modelunku światłocieniowego, podkreślającego plastykę form, świadczą o realistycznym stosunku do rzeczywistości. Cała „dziwaczność polega na tym, że perspektywa jest nieco wariacka — wedle słów ówczesnej krytyki —robotnicy, zamiast na poziomej podłodze, pracują na pochyłej, gro-

[1]) René Huyghe w „L'Amour de l'Art", 1937, nr 7.

żąc, że lada chwila ześlizgną się z niej"[1]). Obraz wisi obecnie w sali impresjonistów w Luwrze i od razu zwraca uwagę swą konstrukcją perspektywiczną, bardzo dobrze zresztą rozwiązaną jako widok z góry.

Zupełnie poza grupą impresjonistów stoi Lucjan Simon, którego siła obserwacji nadała jego obrazom z życia Paryża i teatru aktualną nutę współczesności. „*Balkon teatru*" (ryc. 29) ukazuje taką część osób, siedzących w dwóch rzędach krzeseł, jaka znalazła się w polu widzenia artysty, biorącego widok z góry, skutkiem czego osoby nie przysłaniają się wzajemnie. Scena rozwija się opadając ku dołowi, a kawałek poręczy balkonu otrzymał elipsowaty kształt.

Zbliżonym do twórczości Degasa pod względem impresjonistycznej ruchomości linii rysunkowej jest Toulouse-Lautrec. Maluje on, pomiędzy innymi, sceny podobne do Degasa, przedstawiające „*Toaletę*" (ryc. 28) we wnętrzu, z całą przypadkowością nieładu rozrzuconych rzeczy. Poznany już z obrazów Degasa sposób konstruowania nadaje temu wnętrzu cechy intymnej bliskości, przybliża go ku widzowi przez pochylenie podłogi. Znamiennym jest fakt, że często można spotkać się w literaturze o sztuce ze zdaniem, że Degas i Toulouse-Lautrec są Japończykami w europejskim malarstwie, a sztukę tego ostatniego określa się nazwą japonizującego impresjonizmu. Co do Toulouse-Lautreca, pochodzi to stąd, że posiada on swoistą manierę rysunkowego operowania giętką, wyrazistą kreską i stylizującym konturem. Uwydatnił on swe korelacje ze sztuką japońską głównie w seriach afiszów pt. „*Le Divan Japonais*", komponowanych na zasadach dekoracyjności barw i graficznej stylizacji linii. Te właśnie elementy wyrazu drzeworytów japońskich są najbardziej jawną cechą oddziaływania na malarstwo europejskie, powszechnie więc uznany jest wpływ Japończyków na założenia dekoracyjne całej tej epoki.

Sztuka japońska odbyła swój triumfalny pochód poprzez całą Europę w ostatniej ćwierci 19 wieku. Nie było kraju, gdzie nie znalazłaby entuzjastycznych wielbicieli i namiętnych kolekcjonerów. Wiadomym jest, że do takich należą u nas Feliks Jasieński, a z malarzy Wyczółkowski, Dębicki, częściowo Pankiewicz. W obrazach ich spotykamy motywy waz, porcelany, tkanin i zwojów obrazowych japońskich.

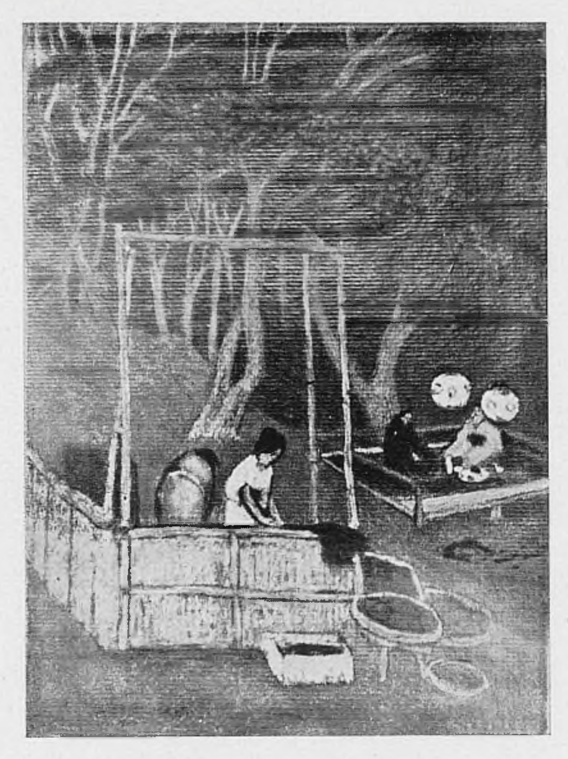
Jednym z najważniejszych plastycznych interpretatorów Japonii był dla Niemiec i Austrii — Emil Orlik. Nie poprzestał on na podziwianiu importowanych do Europy dzieł sztuki Japonii, lecz odbył podróż do samego źródła podniet artystycznych. Przeżyte w tym kraju wrażenia były tak silne, że pod ich natchnieniem tworzył prace, które nieraz tylko głęboki znawca mógł odróżnić od oryginalnie japońskich. W obrazie olejnym „*Czerwony klon*" (ryc. 30) występują wybitne zalety dekoracyjnego traktowania

[1]) Mantz P.: L'Exposition des peintres impressionistes. Le Temps, Paris 1877, 22 avril.

barw, zharmonizowanych i skontrastowanych w rozgraniczonych od siebie płaszczyznach. Ale co najważniejsze, widzimy że scena z życia japońskiego, przedstawiona na pierwszym planie, wykazuje te same sposoby konstruowania przestrzeni, jakie dotychczas obserwowaliśmy u Ruszczyca, Degasa, Toulouse-Lautreca, Lucjana Simona i in. Drzewa rosnące na wznoszącym się terenie, częściowo w całości, częściowo we fragmentach odtworzone, wypełniają swymi płasko traktowanymi koronami całe tło, zamykając działanie poziomej głębi. Ponadto jest to typowy widok z góry, przy którym rzeczy widziane nie mają skrótów perspektywicznych, lecz przechylają się ku widzowi, odsłaniając całe swe płaszczyzny. Stoimy zatem u źródła podniet dla estetyki perspektywy całego tego okresu sztuki w Europie.

Perspektywa dająca widok z góry i zamknięta strefa głębi—oto najistotniejsze znamiona japońskiego malarstwa, które zaznaczyły się jako odrębne cechy już w 12 i 13 wieku. Scena malowana przez Takayoshi'ego (szkoła Tosa, 12 wiek), będąca jednym z siedmiu makemonów, ilustrujących słynny romans ,,*Genji Monogatari*'', przedstawia ,,*Noc księżycową w pałacu*'' (ryc. 33). Siedzący na werandzie i w przylegającym pokoju dworzanie, pogrążeni są w słuchaniu muzyki fletu,n a którym gra jeden z nich w świetle księżyca, wciskającego się kawałkiem tarczy w sam róg werandy. Niezwykle ciekawe jest traktowanie tła i sama konstrukcja przestrzeni, w której nie wziera się w głąb obrazu, tylko patrzy się ukośnie od góry ku dołowi. Ażeby móc widzieć wnętrze pałacu, posługuje się japoński malarz metodą zwaną ,,yanuki'' (bez dachu), polegającą na usunięciu sufitu czy dachu, by wejrzeć z góry do środka, z wysokiego horyzontu. Usunięte zostały także ruchome ściany, rozgraniczające zazwyczaj werandę od wnętrza, pozostały tylko słupy. Skutkiem tego przestrzeń otwiera się, staje się bliską. Wygląda to tak, jakby malarz usadowił się z zewnątrz, z tyłu, a oprócz tego połączył na obrazie ten sposób patrzenia z obserwacją od dołu, gdyż dał twarze zwrócone frontalnie do widza[1]). Występuje tu jeszcze inna cecha, mianowicie perspektywa, którą można nazwać odwróconą. W przeciwieństwie bowiem do europejskiej linearnej perspektywy, w której równoległe linie zbiegają się w jednym punkcie na horyzoncie w głębi, na tym malowidle równoległe linie zbiegają się na przodzie, postacie zaś zmniejszają się w miarę zbliżania się ku przodowi. Jak konstrukcja przestrzeni, tak i sama kompozycja traktowana jest z zupełną swobodą środków. Jest ona wybitnie asymetryczna, co zwiększa aktywność jej działania, a postaci są u dołu przecięte, jak to widzimy w obrazach impresjonistów. Płaszczyzna obrazu, na której postaci ludzkie i rzeczy nie zasłaniają siebie, otrzymała ciekawy podział dekoracyjny, a właśnie założenie dekoracyjne leży u podstawy aktu twórczego każdego malarza japońskiego.

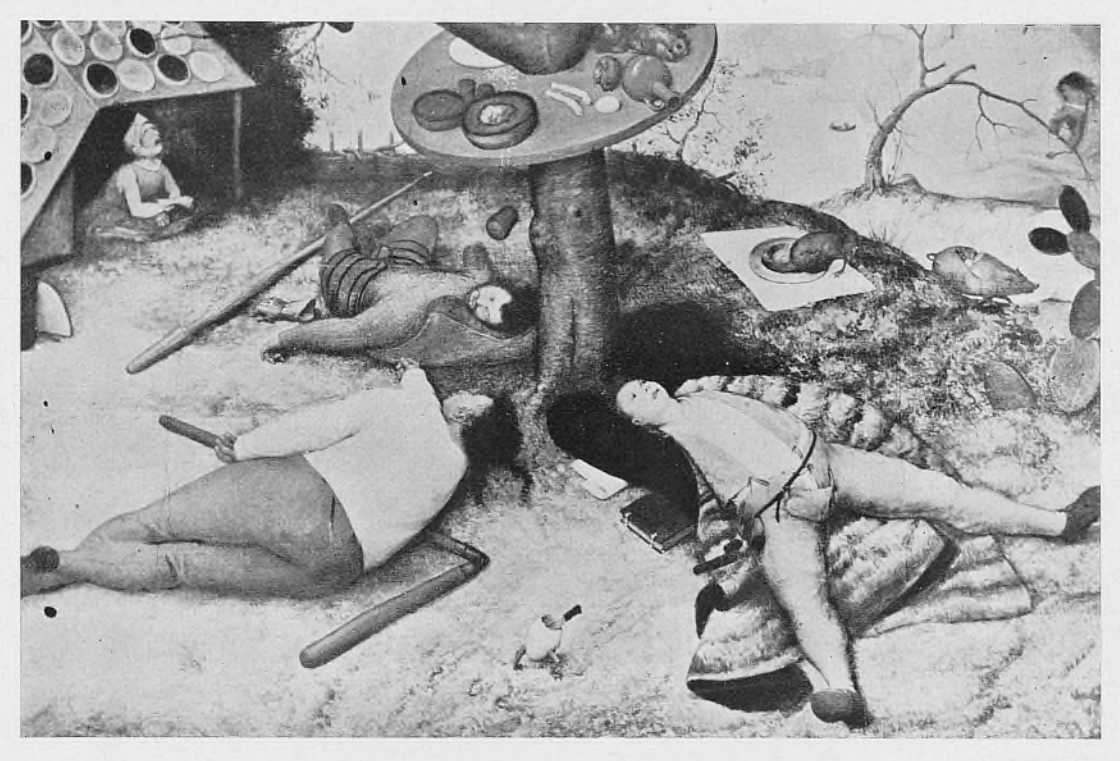
1) Cohn W. Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei. Berlin 1908.



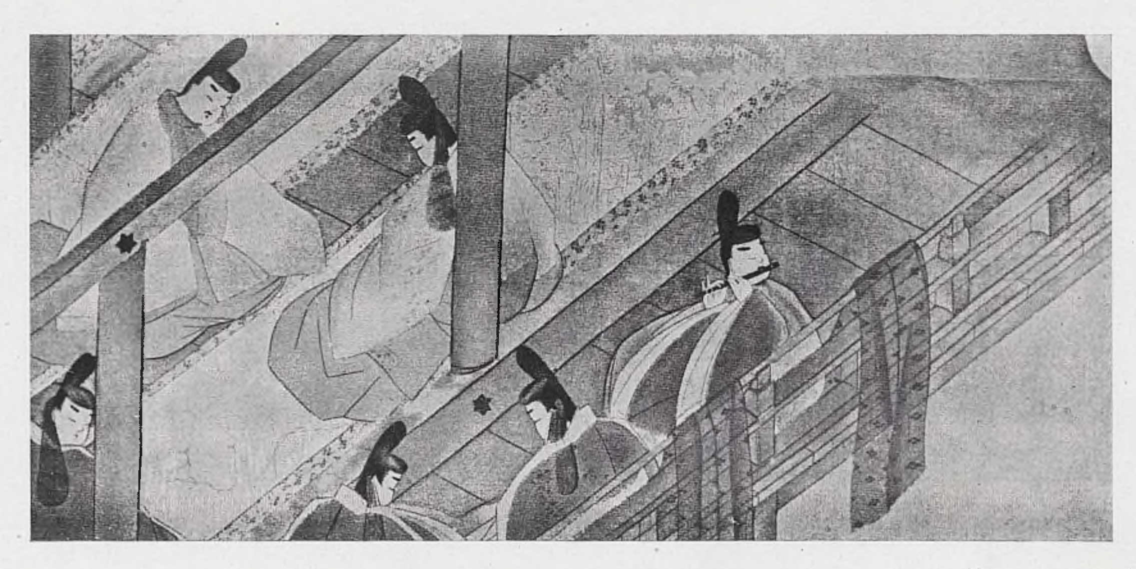
30. EMIL ORLIK. Czerwony Klon.



31. Życie Ministra Michizane. Makemono z 13 w.



32. PIOTR BREUGHEL ST. „Schlaraffenland”.



33. TAKAYOSHI. Noc księżycowa w pałacu.

Doskonalszym od poprzedniego jest makemono z 13 wieku, należące do cyklu ilustrującego „*Życie ministra Michizane*" (ryc. 31). W tej scenie przedstawione zostało życie ministra Michizane na wygnaniu. Siedzi on w prymitywnej chatce z kilku przyjaciółmi i służbą i wszyscy płaczą nad smutnym losem niewinnie skazanego. Ten sam widok z góry i rozczłonkowanie płaszczyzny, lecz bardziej jeszcze wzmożone działanie intensywnego odcinka przestrzeni przez dynamiczne skrzyżowanie dwóch osi: pionowej, przecinającej przekątniowo obraz i poziomej, podkreślonej siedzącymi osobami[1]. Malowidło, którego autorstwo stoi pod znakiem zapytania, jest jednym z największych dzieł szkoły Tosa, będącej przedstawicielką stylu yamato, w którym znalazły swój wyraz prawdziwie japońskie rysy. Kompozycja i perspektywa stylu yamato zostały przejęte w istotnych swych cechach przez późniejsze szkoły i utrzymały się w malarstwie japońskim w 18 i 19 stuleciu.

Nie może ani na chwilę wydawać się wątpliwym, że dla tego rodzaju sztuki europejskiej, w obrębie której dokonały się podstawowe zmiany w samym sposobie widzenia i spostrzegania zjawisk, jaką był impresjonizm, poznanie malarstwa i drzeworytów japońskich stało się objawieniem nowych prawd. Sztuka japońska, entuzjazmująca wówczas całą Europę swoim mistrzostwem pędzla i założeniami artystycznymi, ugruntowanymi na czysto malarskim działaniu, nie mogła nie zwrócić uwagi swym sposobem przedstawiania przestrzeni, całkowicie odbiegającym od europejskiej perspektywy. Nie tylko, wykazała ona całą względność europejskiej perspektywy tak pod względem psychologicznym, jak estetycznym. Japończycy bowiem potrafili dojść do największej perfekcji i finezji swych środków działania, nie opierając swej sztuki na żadnych kanonach naturalizmu europejskiego odnośnie do perspektywy i anatomii. Nie inaczej, jak tylko pod wpływem sztuki japońskiej, mogło dokonać się przede wszystkim w przodującym w drugiej połowie 19 wieku malarstwie francuskim wywrócenie konwencjonalnych sposobów przedstawiania. Centra obserwacji zostały nagle przesunięte, asymetria uznana była za system, fragmentaryczność za największy urok sztuki.

Zaznajomienie Francuzów ze sztuką japońską zaczęło się od 1860 roku, kiedy bracia Goncourtowie odkryli przy ulicy Rivoli, w sklepie zwanym „porte Chinoise", pierwszy album japoński. Zachwyt swój nad tą sztuką głosili w szeregu artykułów, które tłumaczone na obce języki, wzniecały nad nią podziw szeroko poza Francją. Zresztą Edmund de Goncourt sam podkreślił zasługi swoje i brata w przedmowie do powieści „Cherie" pisząc, że to, co zdziałali w tym kierunku, zrobiło z nich „propagatorów sztuki, która jest na drodze do zrewolucjonizowania optyki ludów europejskich". Silniejszej jeszcze podniety dostarczyła zorganizowana w Paryżu w 1867 roku wystawa sztuki japoń-

[1]) Diez E. Einführung in die Kunst des Ostens. Wien 1922.

skiej. Kiedy zatem Degas, wykazujący w początkach swej twórczości tendencje klasycystyczne, wykonał w 1872 r. dwa swe dzieła, należące do najważniejszych w całym jego oeuvre, sztuka japońska była już ogólnie znaną. Właśnie w jednym z tych dzieł Degasa, dającym pierwszą scenę o temacie baletowym z opery „Robert Diabeł”, oznajmiającym go jako wielkiego mistrza nowoczesnego, da się wyśledzić pierwiastek japoński, polegający na śmiałym sposobie jak gdyby przybliżania zamkniętego w ramach obrazu, z fascynującym przekrojem przy brzegach. Znanym jest, że Degas podziwiał w drzeworytach Utamaro i Hokusai nie dekoracyjność, lecz głównie ruch, momentalność, jakby w locie schwytaną ruchomość.

Szukając wspólnej postawy estetycznej artystów doby impresjonizmu ze sztuką japońską, posługiwaliśmy się przy definiowaniu właściwości konstrukcji przestrzeni, jaka pojawiła się od tego czasu, przeciwstawianiem jej sposobom konstrukcji utrwalonej przez renesans. Niezbędnym jest więc zrobić zastrzeżenie, że i w obrębie powszechnie obowiązującej, geometrycznie skonstruowanej przestrzeni renesansu, w której stosunek widza do obiektu i natury jest utrwalony za pomocą jednego horyzontu, czyli jednego punktu wzrokowego, dadzą się także zauważyć odchylenia. Najwybitniejszym tego przykładem jest obraz Piotra Brueghla *St.* (ryc. 32) pt. „*Schlaraffenland*”, w którym w tak burzycielski sposób pogwałcił on prawa normalnego widzenia, jakiego nie spotykamy w całej sztuce europejskiej przed drugą połową 19 wieku. Płaszczyzna wzgórza wraz ze znajdującymi się na niej, pogrążonymi we śnie mężczyznami, stołem, jakimś małym budynkiem, opada ku przodowi, ukazując zawartość jadła w misach i na talerzach. Nie jest to tylko widok brany z góry z podwyższonego horyzontu, ale widok, w którym zastosowana została wielość punktów wzrokowych, czyli wielokrotna perspektywa. Całość obserwowana z różnych punktów, branych zosobna do poszczególnych obiektów, które obracają się jednocześnie ku widzowi, kuszą go obfitością jedzenia, dostępnego dla wszystkich, bez wysiłku i pracy, w tym baśniowym kraju. Stok wzgórza nie zasłania działania dali, rozciąga się ona w głąb. Widzimy w niej jakieś dziwne formacje skał, wodę i płynące po niej łodzie.

Wielokrotna perspektywa stanowi specyficzną cechę malarstwa Chin. Chińczyk, pomimo najdoskonalszego malarstwa swego kraju, nie tylko nie zna perspektywy linearnej, ale nawet w ogóle żadnego geometrycznie ustalonego ujęcia przestrzeni, gdyż jego stosunek do obiektu jest zawsze irracjonalny. Ażeby osiągnąć najwyższą iluzję przestrzeni ze wszystkimi jej wymiarami, ujmuje naturę z różnych punktów wzrokowych. Fragment makemona, malowanego przez Wang Wei, przedstawiający „*Widok Wang Tschuan*” unaocznia, że zostały tu zastosowane wszystkie rodzaje punktów wzrokowych, jakie w ogóle są możliwe, gwoli rozszerzenia i spotęgowania wyobrażenia nieograniczonej przestrzeni tak, jak ją pojmuje Chińczyk swoim światopoglądem (ryc. 34). Słusz-

nym więc wydaje się być wniosek, że Brueghel musiał znać malarstwo chińskie i świadomie posłużył się jego złożoną perspektywą, odrzucając swoje doświadczenia naturalistyczne, ażeby wywołać w obrazie wrażenie fantastyczności i baśniowości.

Oddziaływania malarstwa chińskiego na krajobraz flamandzki dadzą się wyśledzić od początków jego niezależnego rozwoju. Kwestia ta została już poruszona w literaturze naukowej, zajmowali się nią orientaliści, poruszył ją także Karol Sterling[1]. Dostarczono wystarczających dowodów, że nietylko w Niderlandach, ale i w Niemczech, we Włoszech, pojawia się w ciągu XV i XVI wieku obok naturalistycznego, krajobraz fantastyczny, wykazujący wspólne rysy z krajobrazem chińskim.

Jeżeli obecnie jest o tym mowa, to tylko z tej przyczyny, by podkreślić, że ten sposób brania widoków z góry, stosowany przez szereg artystów w okresie renesansu, był zasadniczo różny od poruszonego przez nas zagadnienia. Zmierzał on do osiągnięcia wrażenia niezmierzonej przestrzeni ziemi i wody w krajobrazie o typie panoramicznym. Ten fantastyczny krajobraz dążył do syntezy całości świata, dając widowisko ogromnej różnorodności wszelkiego rodzaju epizodów.

Od Japończyków nauczyła się natomiast Europa wyłączania drugorzędnych rzeczy, ujmowania szybkim spojrzeniem tylko istotnego i charakterystycznego wycinka przyrody. Nauczyła się swobodnego i na pozór przypadkowego odcięcia przedmiotów, dla spotęgowania głównych rysów, dla syntezy najistotniejszych cech. Pod wpływem Japonii używano podwyższonego horyzontu i perspektywy bocznej, co umożliwiało tworzenie małych fragmentów, w których skupiała się intensywność widzenia rzeczy bliskich w ich nieprzeczuwanych dotąd wyglądach. Oto najistotniejsze cechy nowoczesnej sztuki, które Europa zawdzięcza wpływowi Japonii.

Fakt, że dopiero sztuka europejska drugiej połowy 19 wieku podlegała wpływom konstrukcji przestrzeni, która była specyficzną cechą Japończyków, dowodzi, że wpływu nie można pojmować jako czegoś powierzchownie narzuconego. Prawdziwy artysta ulega takim wpływom, do jakich posiada odpowiednią dyspozycję estetyczną. Tam więc, gdzie wpływ wkracza w głębsze podstawy twórcze, musi istnieć pokrewieństwo psychiczne, czyli że wpływ jest faktem psychologicznym.

Doszliśmy za pomocą porównawczej analizy dzieł Ruszczyca z dziełami współczesnych mu artystów doby impresjonizmu do skonstatowania wspólnych cech w sposobie konstruowania przestrzeni, świadczących, że były one wyrazem estetyki perspektywy tej doby. Cechy te nie mają nic wspólnego z konstrukcją przestrzeni baroku, do którego to stylu włącza Ruszczyca kompozycje M. Morelowski[2]. Poza dwoma obrazami:

[1]) M. Morelowski. L'Amour de l'Art 1931, str. 9—21.

[2]) F. Ruszczyc. Ateneum Wileńskie. Rocz. XI. Wilno 1936, str. 961—981.

„Balladą" i „Wychodźcami", posiadającymi układ przekątniowy i normalnej wysokości horyzont wraz z działaniem dali, wszystkie inne odbiegają od kompozycyjnego schematu krajobrazów epoki baroku.

Wspólna postawa estetyczna w dobieraniu sobie środków konstruowania przestrzeni nie wyklucza odrębności w tematyce i treści, które ze swej strony charakteryzują indywidualne rysy psychiki artysty. Głównie tematy i treść nadają rasowe zabarwienie twórczości Ruszczyca. Idealizm założeń stanowi podstawową cechę jego psychiki. Brzmi on głęboką nutą we wszystkich jego przemówieniach, odczytach, które zebrane są w książce pt. „Liść wawrzynu i płatek róży". Pojmowanie sztuki i jej zadań oparte jest u Ruszczyca na szczytnym idealizmie Norwida. Mówią o tym wyrażone przez niego myśli: „Szukamy i znajdujemy piękno w naturze i w tym, co najwyższego stworzyć może człowiek, w jego arcydziele i w jego czynie. Jest więc piękno poza nami i w nas: piękno zewnętrzne, dostępne naszym zmysłom i piękno wewnętrzne — moralne. Patrzeć to widzieć, widzieć — to wiedzieć, wiedzieć to umiłować. Człowiek który miłuje, stara się wypowiedzieć swe uczucie w sposób jak najbardziej delikatny. W tym dobieraniu, tworzeniu wyrazu jest artyzm. Człowiek gdy miłuje jest artystą, bo sztuka jest niczym innym, jak wielkim odbiciem, formą umiłowania. Jak mówi Norwid, „kształtem Miłości".

Tak też i sztuka Ruszczyca była odbiciem jego wielkiego umiłowania rodzinnej ziemi. Wypowiada on metafizyczne związki człowieka z nią w „Ziemi", „Dożynkach", „Nocy Świętojańskiej". Wciąga całą przyrodę do współdziałania w akcji psychicznej w „Wychodźcach". Dramatyczny moment został tam przeniesiony w nastrój beznadziejnie ciężkiej, ponurej przyrody, a nie na nikłe postacie ludzkie.

Nastrój burzy i wichrem wstrząsanych drzew staje się punktem wyjścia dla subiektywnych przeżyć Ruszczyca w „Balladzie". Odczuwa artysta animizm przyrody, zaludnia się mu ona tworami wyobraźni, jak u Puszkina w „Biesach". Te składniki romantyczne psychiki Ruszczyca nie skłaniają go atoli do posługiwania się żadnymi alegoriami czy symbolami w dawnym rozumieniu. Odrębność kompozycyj Ruszczyca leży w tym, że postać ludzka, dawna wyrazicielka oderwanych treści, nie ma żadnej roli w całej jego twórczości. Duchowość sztuki, która po impresjonizmie przyszła do głosu, wyrzeka się wszelkiego intelektualizmu, nie mieści się odtąd tylko w określonej i przez człowieka zapośredniczonej treści myślowej, lecz skierowuje się ku przyrodzie, ku nieożywionym rzeczom, jest indywidualną formą zjawiska poszczególnej rzeczy.

Malując swe Młyny, Mosty, Sady, Jabłonie, Wiosny, Potoki, Strumienie, będące czystymi fragmentami natury, ściślej mówiąc, swoistym motywem ziemi wileńskiej, również i tu sięga Ruszczyc poza zewnętrzne objawy przyrody. Oddaje je wprawdzie bez upiększeń nie roztaczając bogactwa palety malarskiej, lecz nigdy realistycznie. Podobnie jak subtelny psycholog duszy ludzkiej umie podpatrzyć człowieka w jego taj-

niach duchowych, tak samo Ruszczyc umie podpatrzyć rodzimą przyrodę w skupieniu pewnych odrębnych jej zjawisk. Za pomocą dobranych środków konstrukcji przestrzeni „wybiera akord z klawiatury przyrody" (słowa Ruszczyca). Akord ten jest całkowicie indywidualny i oryginalny. Tworzy on nim nowy wyraz, będący syntezą i wewnętrzną treścią danego momentu przyrody. Takich pejzażów malarstwo polskie nie znało przed Ruszczycem. Wprowadził zatem Ruszczyc nowe wartości, wskazał nowy sposób pojmowania krajobrazu i na tym polega jego prawdziwy artyzm i szczególny urok jego sztuki.



34. WANG WEI. Widok Wang Tschuan.

HELENA BLUMÓWNA

Nadrealizm

Refleksje po wystawie paryskiej

Nadrealiści urządzili wystawę w Galerie Beaux Arts — 140 rue du Faubourg Saint Honoré. Już sama nazwa tej ulicy tchnie wykwintem i dostojeństwem, wszak niedalekie sąsiedztwo Pałacu Elizejskiego, a Galerie Beaux Arts to przybytek sztuki o ustalonych już walorach. Nadrealiści w Galerie Beaux Arts — fakt ten wywołał zgrozę w niejednym sercu, a to zgoła niepotrzebnie, bo okazało się, że wystawa, aczkolwiek o pozorach rewolucyjnych, posiadała charakter zdecydowanie retrospektywny. Tak bowiem zwykliśmy nazywać wystawę, która daje przegląd jakiejś twórczości. Przegląd ten dała nam właśnie ostatnia wystawa, bo zawierała obok dzieł z dni ostatnich okazy twórczości z lat przedwojennych, m. in. Chirico autoportret (1913), Duchamp (1914) i uwzględniała różne okresy rozwojowe. Eksperyment ten niebezpieczny dla niejednych, nie zaszkodził dobremu imieniu nadrealizmu w plastyce i okazał mimo proroctwa rychłego upadku jego żywotną bujność.

Głosy oburzenia wywołały przede wszystkim okoliczności towarzyszące otwarciu i urządzeniu wystawy. Organizatorowie wystawy, którym przewodniczył apostoł nadrealizmu André Breton i poeta Paul Éluard, skupili dookoła siebie wszystkich niemal weteranów pierwszych wystąpień i to jeszcze z czasów „Dady" takich, jak Marcel Duchamp, Hans Arp, Salvador Dali, Man Ray, Max Ernst. Gdy więc w dniu wernisażu zajeżdżały wytworne limuzyny z damami w sukniach wieczorowych i panami we frakach — kordon policji miał ochraniać, nie wiadomo tylko kogo, eksponaty wystawy czy zaproszonych gości. Co jednak wystawowcy sądzili o pięknych damach, odpowiadały same eksponaty. U wnijścia umieszczono auto stare, poniszczone. W środku manekin damy w wieczorowej sukni, szofer raczej do zmory podobny, deszcz nieustanny z dachu auta i wijące się wśród liści ślimaki — stwarzały zgoła inny obraz rzeczywistości. W korytarzu szereg manekinów, uosobiający każdy inną wizję, wprowadzał do wnętrza ponurego, w którym z sufitów zwisały worki węgla. Na nierównym terenie posadzki kałuże brudnej wody wśród sitowia, a w rogach sali porozstawiane wspaniałe łoża, stanowiły tło dla obrazów. Wszystkie te akcesoria, które utrudniały dostęp do obrazów, zawieszonych w sposób zgoła fantastyczny — ciemności wcale nie sprzyjały ich obejrze-

niu, a lampki kieszonkowe nie zdołały rozprószyć mroków — wytrącały widza ze zwyczajnej mu atmosfery rzeczywistości, wprowadzając w odpowiednią aurę i klimat. Ten może nieraz brutalny chwyt — szubienica w rogu sali, dźwięki syczące, nieokreślone, zapachy ciężkie i dziwaczne obiekty — to nie więcej czy mniej dowcipne kawały, lecz sposoby oddziaływania na psychikę widza.

Do malarstwa nadrealistycznego zbliży nas poznanie istoty samego nadrealizmu. Nie wystarcza bowiem definicja André Bretona w *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, (Paris 1938), wydanym w związku z ostatnią wystawą. Obraz nadrealistyczny posiada wtedy dużą siłę, gdy reprezentuje najsilniej stopień samowoli, gdy wymaga wiele wysiłku dla przełożenia go na język zrozumiały, czy to, że zawiera w sobie olbrzymią dozę pozornych sprzeczności lub że ukrywa ideę w sposób ciekawy, czy to, że zapowiadając się zgoła sensacyjnie, daje się łatwo odgadnąć, albo też, że stanowi dla siebie uzasadnienie formalne, wyzywające do drwin czy też, że nosi na sobie znamiona halucynacji, a może też pozory konkretne nadać w sposób zgoła zrozumiały abstrakcji lub przeciwnie, stara się zaprzeczyć jednemu z zasadniczych praw przyrody albo też wywołuje wybuchy śmiechu.

Definicja ta przestanie nas przerażać i niepokoić, gdy przyjmiemy za podstawę dalszych rozważań zdanie Paul Éluarda, głoszone w słowie i w piśmie — *le surréalisme ce n'est pas une école, c'est un état d'âme.*

I ten jeszcze jeden izm, zrodzony w koszmarze lat wojny z „Dady", z ducha anarchii i rewolty, wydrwiwany i potępiany jako przejaw sił nieczystych, przetrwał próbę czasu i o dziwo znajduje coraz to pełniejsze uzasadnienie w innych dziedzinach myśli, a nawet życia.

André Breton w *Manifeste du surréalisme* (Paris 1924) ujął istotę jego ducha. Słynny ten manifest podważa autorytet dotychczas nietykalny rozumu i logiki, otwiera dostęp do podświadomości, zaciera granice świadomości i podświadomości, co wprowadza w stan nadrealny, odtąd główny teren zainteresowania artystów. Manifest ten głosi prawo wyobraźni i bezpośrednie jej działanie, stany snu i jawy nabierają ważności. Walczy przeciwko nienawiści do fantastyki i bajkowości: „*le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau*".

Nazwa nadrealizmu wprowadzona została przez Bretona i Soupaulta dla uczczenia pamięci Guillaume Apollinaire'a, który stan przenikania świadomości i podświadomości nazwał kiedyś *surréalité*. Nadrealizm w sztuce ujął André Breton w sprecyzowaną definicję — jest to czysty automatyzm psychiczny, który wyraża w słowie czy w piśmie, czy w jakikolwiek inny sposób prawdziwe działanie myśli. Celem nadrealizmu jest ścisłe oddanie myśli z zupełnym wyłączeniem kontroli wykonywanej przez rozum, poza oddziaływaniem wszelkich zasad estetyki czy etyki.

W pojęciu filozoficznym nadrealizm opiera się na przekonaniu o realnej wyższości

niektórych form asocjacji, zaniedbanych dotychczas, o wszechpotęgę snu i swobodne działanie myśli. Zmierza on do wyłączenia wszelkich innych motorów psychicznych i zastąpienia ich w rozwiązaniu głównych zagadnień życia.

Jest więc nadrealizm w istocie swej jak najbardziej antyracjonalistyczny, obce mu są jednak wszelkie dążenia metafizyczne czy abstrakcyjne, pozostaje w granicach materialistycznych, dla poznania jednak człowieka otwiera nowe nieznane krainy podświadomości i snu. W nauce polskiej teoria Profesora Chwistka o *Wielości rzeczywistości w sztuce* ułatwia znakomicie zbliżenie się do nadrealizmu; znajduje on odpowiednik w zdefiniowanej przez polskiego uczonego rzeczywistości wyobrażeń. Natura, świat rzeczywisty istnieje jedynie w związku z człowiekiem; nadrealizm przewyższa przeto antyczny panteizm, który świat zaludniał bogami. Sztuka przepojona jak najbardziej drgnieniami duszy ludzkiej, czyż może nie uznać tego światopoglądu artystycznego, który zbliża nas do odpowiedzi na niepokojące pytania naszej epoki?

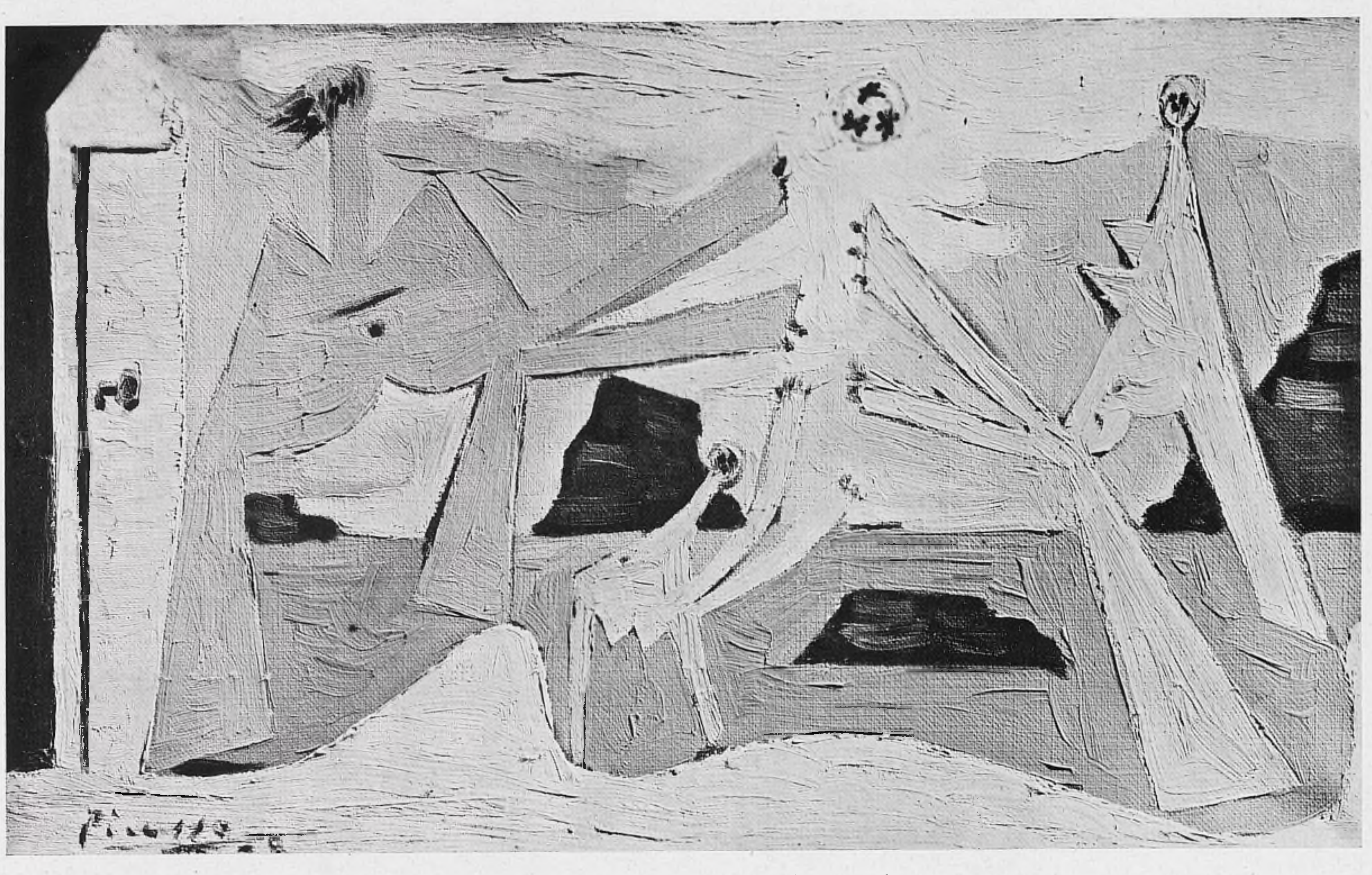
Nadrealizm został ujęty w systemat — tak, bo i na tę pozorną sprzeczność musimy się zgodzić. Logika nadrealizmu, który w istocie swej jest protestem przeciwko wszechwładnemu panowaniu rozumu — przez francuską umysłowość i na terenie Paryża znalazła odpowiednią aurę. Nadrealizm w sztuce nie jest jednak odosobniony.

Antyracjonalistyczny charakter sztuki i myśli ludzkiej znajduje też odpowiednik w życiu, gdzie zanikają dotychczasowe, w normy ujęte zasady ekonomii i coraz to silniejsze się stają w walce o byt narodów głosy instynktu i rasy, graniczące niemal z mistycyzmem. Przejawy więcej czy mniej radosne, znajdują jednak wytłumaczenie w prądach umysłowych epoki.

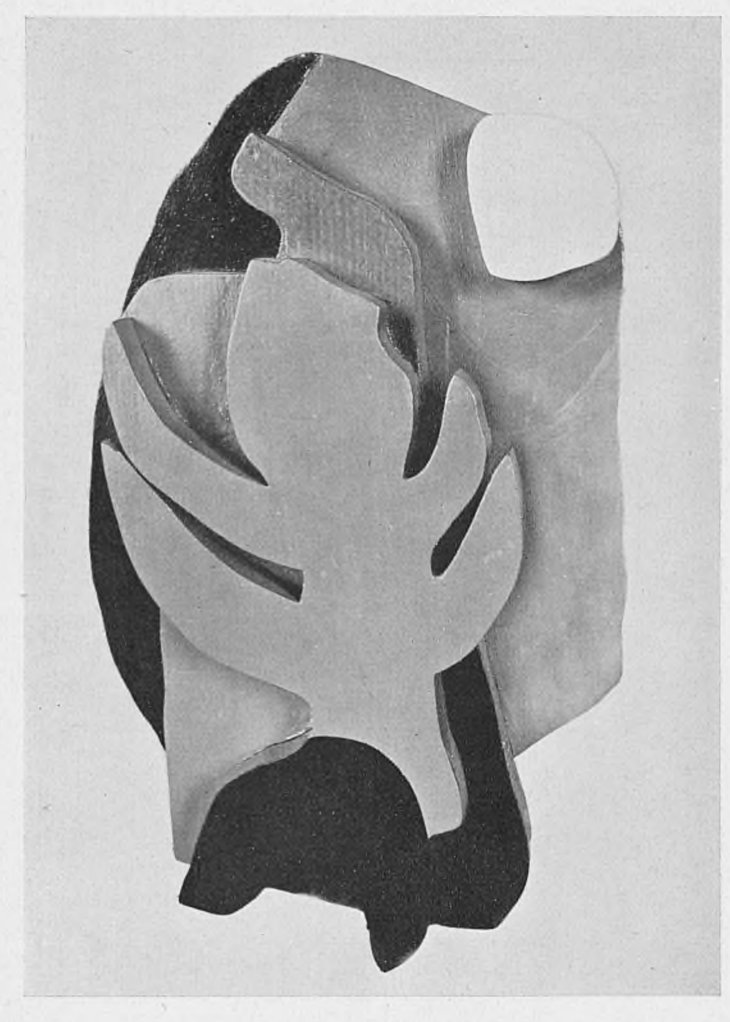
W swej dzisiejszej postaci, jako zespół tych a nie innych elementów, stanowi nadrealizm jedyny w dziejach sztuki fenomen. Nie jest jednak pozbawiony antenatów, na co wszak nie trzeba specjalnych dowodzeń. Czyż pierwiastki irracjonalne, fantastyki, spontaniczności, bajkowości, zagadkowości nie dadzą się odszukać w dziełach różnych epok? Na pewno teoria dzisiejszego nadrealizmu pozwoli zbliżyć się do poznania wielu zamkniętych już dla nas okresów stylowych. Magia ukryta malowideł prehistorycznych zawiera sens głęboki, jak też i pełna fantastycznych wyobrażeń sztuka ludów wschodnich. Ale i na pewno w tej tak już zbadanej i zinwentaryzowanej sztuce wczesnego średniowiecza, niejedno stanie się nam bardziej bliskie i zrozumiałe, gdy wniknąć potrafimy w żywy świat tamtych wyobrażeń.

Próby odszukania prekursorów nadrealizmu podjął się Alfred H. Barr w książce wydanej po wystawie w Nowym Jorku[1]). Przegląd ograniczył jednak do ostatnich pięciu stuleci, i mimo kilku zgoła zadziwiających analogii, świadczących o wyobraźni zdecydo-

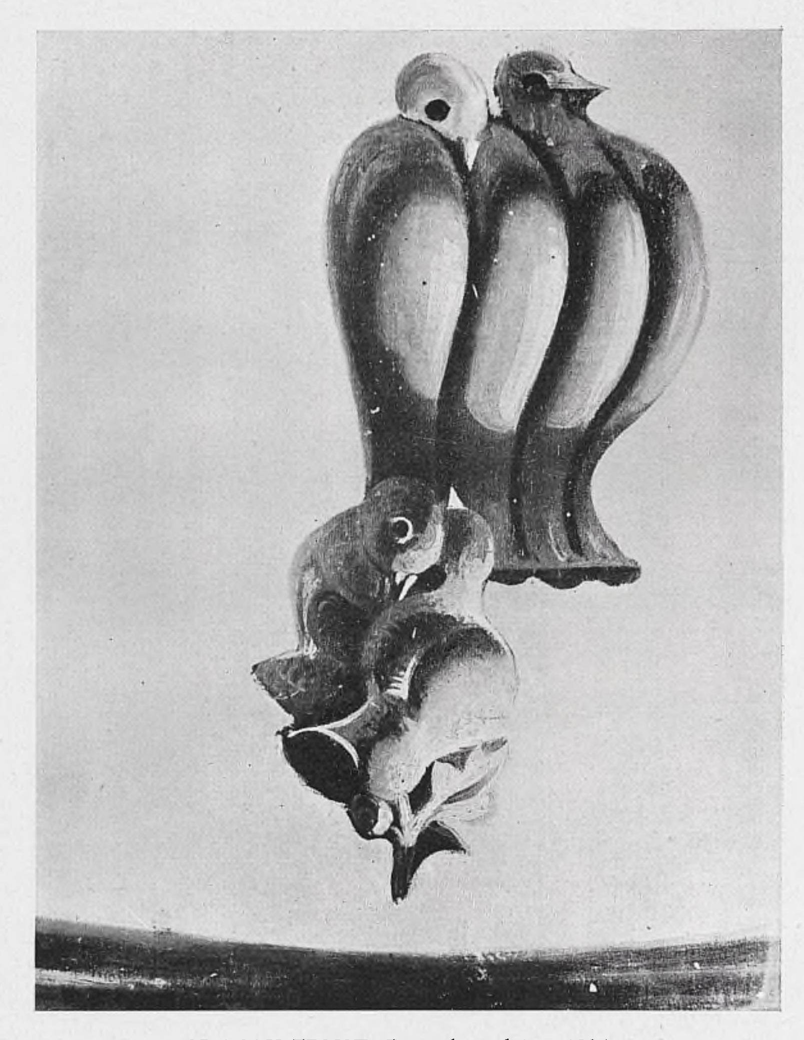
1) Fantastic Art Dada Surrealism edited by Alfred H. Barr Jr. essays by Georges Hugnet. New York 1936.



35. PABLO PICASSO. Kobiety na wybrzeżu. 1928 r.



36. HANS ARP. Las. 1923 r.



37. MAX ERNST. Pomnik ptaków. 1924 r.

wanie nadrealistycznej (Arcimbaldo, Bosch, Dürer, Hogarth, Goya, romantycy) nie podjął się tłumaczenia tego fenomenu. Zagadnienie może nawet nie tak ważne. Wystarczy na razie stwierdzenie faktu, że wyobraźnia nadrealistyczna, w tym wypadku kojarzenie pewnych idei z obiektami w sposób może nieoczekiwany, a zupełnie przekonywający, posiada w sztuce swoje tradycje. Może właśnie charakter asocjacyj zupełnie nieoczekiwanych, zagadkowych, nieraz fantastycznych stanowi przywilej nadrealizmu. Elementy nadrealistyczne zawiera właściwie cała symbolika, która także opiera się na kojarzeniu pewnych pojęć ze znakami czy obiektami. Okazuje się więc, że dzisiejszy nadrealizm posiada szersze podłoże, niż pozory zdawałyby się zrazu świadczyć. Poeci nadrealizmu z dumą powołują się na poprzedników swych, którym przewodniczy Baudelaire i Rimbaud. Wymaga to też zrewidowania naszego stosunku do malarstwa XIX w., gdy kanony tzw. czystego malarstwa przysłaniały dotychczas właściwą perspektywę. W nowym blasku jaśnieje dziś nazwisko Odilon Redona, James Ensora, a padło już nawet nazwisko Gustave Moreau. My zaś dodać możemy nazwisko Witolda Wojtkiewicza.

Słowa powyżej wymienione: symbolika, kojarzenie pojęć, odwrót od kanonów czystego malarstwa, fantastyka przeżyć itd., użyte zostały z całą precyzją, nakazują jednak zachowanie dużej ostrożności. Malarstwo tak par excellence wyobrażeniowe, jakim jest nadrealizm, nie jest jednoznaczne z malarstwem tematowym. Nadrealizm pozostał wierny kanonom czystego malarstwa, w dużej mierze jest kontynuacją ostatnich zdobyczy plastyki, przybyły tylko nowe elementy, a to podświadomości i wyobrażeń, które kształtują wizje. Związek z poezją już od pierwszej fazy rozwojowej zdawał się być groźny dla czystej plastyki, nie załamuje jednak dążeń wielkich twórców. Ale i na odwrót, wyobraźnia plastyczna wkracza w dziedzinę poezji nadrealizmu, a obrazowanie staje się jej istotnym elementem.

Należy więc jedynie stosunek nasz do obrazów nadrealistycznych oprzeć na właściwych podstawach i nie wkładać w nasze przeżycie zgoła zbędnych dodatków tematowych. Jest to tym bardziej niebezpieczne, że artyści lubią nadawać obrazom swoim trudne tytuły, zwykle bardzo poetyckie; jeden z nich np. dobiera podobno tytuły przypadkowo, otwierając książkę na dowolnej stronicy.

Przeżycie nasze wobec dzieł nadrealizmu opierać się musi na podstawach zupełnie bezpośrednich. Polegać musi na przejęciu skonkretyzowanych w kształt plastyczny wizyj czy wyobrażeń artysty, skierowanych do świata naszych uczuć i wyobrażeń, z wyłączeniem reakcji refleksyjnych.

Postulat ten nadrealistów już znalazł echo w estetyce dzisiejszej, prowadząc do rewizji niektórych zasad. Próbę tych wysiłków odnajdujemy u Charles Baudouina (*Psychanalyse de l'art*, Paris 1929), przede wszystkim jednak u Paul Souriau, który stwarza wręcz estetykę opartą na marzeniach (*La rêverie esthétique*). W świetle tych docie-

kań dzieło sztuki jest wynikiem działalności w podświadomości jego twórcy, a przeżycie dzieła sztuki powoduje z kolei nową akcję w podświadomości widza.

Bezpośredniość drgnień powstałych w kontemplacji dzieł sztuki oddają najlepiej słowa poety. Paul Éluard poświęcił Picassowi wiersz, który przytaczamy poniżej w polskim przekładzie:

PAWEŁ ÉLUARD

SŁOWA MALOWANE

DLA PAWŁA PICASSO

Aby wszystko zrozumieć
Nawet
Drzewo o spojrzeniu okrętowych dziobów
Drzewo umiłowanie jaszczurek i pnączy
Nawet ogień nawet ślepca

Aby połączyć skrzydło oraz rosę
Serce i chmurę i dzień razem z nocą
Okno i kraj dookoła

Aby zniweczyć
Zły grymas zera
Które jutro pławić się będzie w złocie

Aby przeciąć
Ceregiele
Olbrzymów żywionych sobą

By wszystkie oczy zobaczyć odbite
We wszystkich oczach
By wszystkie oczy zobaczyć tak piękne
Jak to co widzą one
Morze chłonne

By śmiano się swobodnie
Choć komuś zimno było lub gorąco
Choć głodny był lub spragniony

By mówienie
Było równie szczodrobliwe
Jak całowanie

Aby zmieszać kąpiącą się i rzekę
Kryształ i burz tancerkę
Świt oraz porę piersi
Pragnienia i mądrość dzieciństwa

By dać kobiecie
Zamyślonej samotnej
Kształt tej pieszczoty
Jaką wyśniła

Aby pustynie stanęły w cieniu
Zamiast być
W moim
Cieniu

Dać
Moje
Dobro
Dać
Moje
Prawo

Tłumaczyła Anna Ludwika Czerny

Picasso i nadrealizm? Czyżby nowy skok tego szalonego giganta? Na pewno nie należy Picasso do Związku Nadrealistów, choć obrazy jego figurowały na ostatniej ich wystawie. Natomiast nadrealizm jako światopogląd wpłynął też na twórczość Picassa i wytyczył mu nowe drogi. Uznanie tego faktu pozwala na obiektywną ocenę wysiłków plastycznych, które wyrosły na podłożu nadrealizmu. O ile bowiem w wyznaniu swej wiary nadrealizm jest autorytatywny i wymaga bezwzględnego oddania ze strony swych wyznawców, w zamian za to otwiera przed nimi olbrzymie, zapomniane długo krainy

Słowa trzeciej strofy od góry odnoszą się do kompozycji Picasso malowanej w czasie lata w Dinard 1928 r. Ryc. 35.

podświadomości, nie narzucając jednak żadnych kanonów w kształtowaniu ich wyrazu plastycznego. Stąd ta wielka różnorodność i oszałamiające wprost bogactwo koncepcji formalnych. Oto zagadka żywotności nadrealizmu w plastyce; nie proklamacja jakiegoś systemu formalnego, lecz idea wypływająca z głębin człowieczego jestestwa przyszła do zwycięstwa. I właśnie w sztuce, opartej na tak ogólnych podstawach, indywidualność poszczególnych artystów zarysowuje się z większą niż kiedykolwiek siłą, a zarazem też podkład ich narodowy nie zatracił się. Jeszcze jeden rys paradoksalny nadrealizmu, który z pozoru tak bardzo międzynarodowy, nie tłumi odmiennych elementów, które wnoszą doń artyści różnej krwi i wyobraźni. Znaczenie indywidualności i zachowanie rysów odrębności narodowej należy do niewątpliwych plusów nadrealizmu.

Fakt ten potwierdza przede wszystkim twórczość artystów pochodzenia niemieckiego. Związani z powstaniem „Dady", przeszli oni wszystkie jego wstrząsy i przeobrażenia. Wygnani z Niemiec, znaleźli w Paryżu odpowiednie środowisko. Hans Arp, artysta nie ustający w szlachetnych wysiłkach odnalezienia czystej formy, bardzo bliski dążeniom abstrakcjonistów, wpaja jednak w kształt, posiadający zupełną autonomię plastyczną, skondensowaną treść myślową. Płaskorzeźba *Las* (1924) jest typowym wyrazem twórczości Arpa (ryc. 36). Liść, wspomnienie lasu, przetworzony, przeobleczony w nowy kształt plastyczny, piękny w swej nieskazitelnej linii, związany z formami plastycznymi, ustępującymi wgłębnie, niezależnymi od wszelkich pierwowzorów w naturze. Całość związana nie tylko formalnie, ale i ideowo, sugeruje myśl głębszą, zatrzymuje oko, zastanawia.

Dzieło Arpa, szlachetne w poszukiwaniu nowej formy plastycznej, należy do najcenniejszych przejawów nowoczesnej sztuki.

Bardziej związany z rzeczywistością jest Maks Ernst, niewątpliwy spadkobierca wielkich romantyków niemieckich. Przenosi on swe wyobrażenia, związane jednak z określonymi fenomenami, w odległą jakby krainę snu czy cudownej bajki. Zatracając wszelki kontakt z prawzorami nam znanymi, ożywają one pod działaniem siły wyższej a tajemniczej; świat Ernsta jest pełen magii. *Pomnik Ptaków* (1924), najbardziej nieprawdopodobne zestawienie: utrwalić w monumentalnej pozie, unieruchomić w nieokreślonych przestworzach ptaki, symbole lotności, ustawicznego ruchu (ryc. 37). W ogóle w przyrodzie odkrywa Ernst tajemnice sobie tylko wiadome. *Śniadanie w zieleni* (1936), obraz, który wprowadza nas w intensywne życie drzew, roślin i stworzeń.

Max Ernst posiada swój własny styl plastyczny, choć artysta przeszedł już różne fazy rozwojowe. Obecnie stara się swym kształtom nadać cechy prawdopodobieństwa realnego. Różni się tym od Klee, który przeciwnie dematerializuje swe wizje. Niestety, zabrakło na wystawie dzieł tego artysty, jak też i Kandińskiego, który co prawda nie jest zdecydowanym surrealistą, ale twórczość jego zaciążyła niewątpliwie na pewnych jego możliwościach plastycznych. Współudział pierwiastków germańskich, a poprzez Kan-

dinskiego i rosyjskich w ustalaniu się nowej prawdy nadrealistycznej, należy już dziś do faktów ustalonych.

Siłę indywidualności posiada niewątpliwie Giorgio de Chirico. Wnosi on do sztuki jeden z pierwszych nowe pierwiastki nadrealistyczne (słynny *Autoportret* z r. 1913), równocześnie nie uginając się pod jarzmem tak bardzo ciążącym we Włoszech, wspaniałych tradycji artystycznych. Jakże żyć we Włoszech i nie spostrzec piękna rzeźb, wspaniałej architektury pałaców i zamków, czaru krajobrazu? Chirico dostrzega istnienie tej otaczającej go rzeczywistości, wyróżnia nawet poszczególne obiekty, które przenosi w formach zupełnie realnych do swych dzieł. Ale obiekty te uzyskały inne znaczenie, artysta włożył w nie jakieś utajone idee, które świadczą o zupełnie nieznanych i nieoczekiwanych relacjach. *Kobieta — jej radości i tajemnice*: kobietę uosabia Chirico w kształcie antycznej rzeźby, coś jak uśpiona Ariadne, zatracająca zimno i chłód marmurów. Słońce obejmuje tę postać, jak też i front dużego domostwa (ryc. 38). Na drodze dwie postacie, zatopione w rozmowie, w cieniu potężne mury zamczyska średniowiecznego, poza nimi zarysowuje się nagle sylweta lokomotywy, widać na horyzoncie krajobraz, a na planie pierwszym po prawej skrzynia szczelnie zamknięta. Pełno tu tajemnic, które niepokoją i zastanawiają, dramat sił ukrytych. Najbardziej zaciekawia lokomotywa, skąd w tym zestawieniu? Symbolika psychoanalityczna rozwiązuje zagadkę.

W obrazach Chirica przeważa melancholia, poczucie ciążącej odpowiedzialności: *Melancholia jednego popołudnia* (1919), *Wieczyste pożegnanie* (1915), *Niespodzianka* (1913).

Dynamizmem nieokiełznanym przepojona jest ustawicznie twórczość Picassa, tak że wprost przeraża możliwościami swego rozwoju. *Picasso furioso*, tak go nazwano za malowidło w pawilonie hiszpańskim na Expo, w którym wyraził całą rozpaczliwą grozę obecnej tragedii hiszpańskiej. Związane wszystko w dramatycznym napięciu, postacie powyginane, twarze wykrzywione spazmem przestrachu, oczy, które śmierć oglądały, ręce bezsilnie wyciągnięte, to znów kurczowo zaciśnięte, koń rozszarpywany, ponura głowa byka — oto obiekty, które, zatracając prawdopodobieństwo realne, zyskały wymowę elementarnych sił (ryc. 39). W dziele Picassa zastanawia jednak przede wszystkim jego koncepcja formalna, to łączenie zasad kubizmu z nowymi ideami, wpajanie w formę treści myślowych: *Guernica*—wybuch gwałtowny, nieokiełznany, w którym forma ulega pojęciom — zaciążyła na atmosferze artystycznej Paryża. Z powodu rozmiarów nie mogła oczywiście znaleźć się na wystawie surrealistów, ale duchową przynależność Picassa zaznaczają na wystawie dwie kompozycje.

Kubizm zaciążył na twórczości nadrealistów, nie na wszystkich jednak. Ci, którzy potrafili nagiąć jego możliwości do swych idei artystycznych, znaleźli się na dużym szlaku sztuki. André Masson jest reprezentantem najbardziej francuskich tradycyj artystycznych. Jego koncepcja jest przede wszystkim plastyczna, obraz jego działa wartoś-

ciami czysto sensorycznymi, a asocjacja myślowa pewnych motywów następuje wyłącznie w związku z przeżyciem plastycznym. Masson, który należy do młodej generacji artystów francuskich, mógł już wystąpić z retrospektywą swych dzieł.

Konstelacje (1925): obraz ten charakteryzuje pierwszą fazę rozwojową artysty, twórcze nawiązanie do kubizmu, które w rezultacie doprowadza go do samodzielnego wyrazu plastycznego. Czynnikiem kształtującym stała się podówczas linia, niezmiernie płynna, falista, która z dużym dynamizmem zaznaczała zarysy płaszczyzn, składających się na określone formy. Pozostałości kubistyczne powodowały, że dopiero zespół kilku tych zarysów określał jakiś kształt konkretny. Omawiana wystawa nie przyniosła niestety dzieł z tego okresu. Obecnie znajdujemy się przed zgoła nieoczekiwaną przemianą artysty — *Ofelia* (1937), odrębne kształtowanie wizji plastycznej. Już wyobrażenie określonego zdarzenia (motyw Ofelii) i umiejscowienie go w wyobrażonym co prawda, ale posiadającym wszelkie cechy rzeczywistości świecie, łączy się w kształtowaniu wizji. Przy walorach czysto plastycznych i wyobrażeniowych działać zaczyna wymowa samego obiektu, co prawda silnie przekształconego.

Artyści jak gdyby zapragnęli nadać swej wizji kształt jak najbardziej prawdopodobny. Yves Tanguy żyje wprawdzie wyłącznie w świecie swych własnych wyobrażeń, zgoła fantastycznych, ale przedstawia je tak, jakby one żyły w świecie realnym. Przenosi je na dno morskie (*Linia dna* 1929), które zaludnia sobie tylko wiadomymi stworami (ryc. 40). Wizje swe przyobleka w kształt plastyczny, a że są one piękne, więc po prostu radują nasze oko. To nie dno morza i nie bujność jego życia, które podniecają naszą wyobraźnię, lecz czyste walory plastyczne, zarysy form, zespół kolorów i ich waloryzowanie. Tanguy jest wprost mistrzem w stopniowaniu tonów i sugestywnym działaniu przy ich pomocy.

Świat fantazji Tanguy jest piękny i harmonijny, odżywa w nim zapewne tradycja malarstwa francuskiego. Jakżeż inna jest wyobraźnia Hiszpana Joan Miro! Katalończyk jak Picasso, wnosi Miro również ferment i niepokój do sztuki, elementy ożywcze i twórcze. Miro to jedna z najsilniejszych indywidualności nowej generacji. Kształtuje powodowany przede wszystkim koncepcją plastyczną, ale łączy się z tym równocześnie pierwiastek poetycki. Wyobraźnia jego obraca się głównie w dziedzinie seksualnej (*Nocturne* 1936), reaguje też na pobudki, których mu dostarcza życie dnia codziennego (*Wnętrze holenderskie*), szuka jednak przede wszystkim zestawień niezwykłych (*Człowiek i gwiazda* 1930), by wreszcie się znaleźć przed zgrozą wielkiej niewiadomej (*Kobieta przed zmierzchem* 1932, ryc. 41). Duże znaczenie posiadają też obrazy Mira pozbawione zupełnie tytułu czy określonego motywu myślowego, w których sam zespół form plastycznych sugeruje natężenie jakiegoś dramatu czy akcji. Miro należy do tych surrealistów, którzy przyjmując dorobek artystyczny XX w. kontynuują jego wysiłki, uniezależniając się od pośrednictwa form zapożyczonych z natury. Toteż formy Mira posia-

dają wartość samoistną, stają się znakami porozumiewawczymi, tak jak symbole malowideł przedhistorycznych. Inny Hiszpan, Salvador Dali, który cieszy się wielkim powodzeniem w świecie anglosaskim, pozornie jest silnie związany z naturą.

Oto są dwie główne tendencje, które zmagają się w sztuce wyrosłej na podłożu surrealizmu: z jednej strony kontynuacja i to twórcza, wielkich zdobyczy plastycznych XX w. (Picasso, Masson, Miro, Arp), z drugiej zaś strony malarstwo prawie realistyczne w połączeniu z tematowością (Salvador Dali). Przeważa jednak tendencja pierwsza, która bardziej jest związana z podłożem duchowym nadrealizmu.



42. PABLO PICASSO. Guernica. Rysunek.

II

JAN GRALEWSKI

Plastyka w Europie 1936-1937

Dwa są, jak się zdaje, najważniejsze i najbardziej charakterystyczne zjawiska w życiu sztuki współczesnej. Oto wielka ilość wystaw retrospektywnych oraz nie mniej poważna ilość wystaw młodych i najmłodszych artystów. Wystawy obu tych typów ściągają największe zainteresowanie krytyki i publiczności. W okresie od czerwca 1936 do stycznia 1938 odbyło się takich wystaw bardzo wiele.

Retrospektywy były następujące (w porządku chronologicznym): Gros, jego przyjaciele i uczniowie, Pięć wieków historii portretu francuskiego, Pięćdziesięciolecie Symbolizmu (Paryż, czerwiec), wystawa sztuki dawnej, zorganizowana przez „Kunsthändlerów" całego świata w Amsterdamie (lipiec), Hieronim Bosch (Roterdam, sierpień), wystawa: Od Van Dycka do Brueghla i jako dalszy ciąg tej, wystawa: Rubens i jego epoka, później: Degas, El Greco, Sztuka Katalońska (Paryż, marzec 1937), Riepin w Moskwie (marzec), Stulecie Constable'a (Paryż, kwiecień), Narodziny Impresjonizmu, Géricault (Paryż, maj), Sztuka Austriacka (Paryż, maj–czerwiec), Van Gogh (Paryż, lipiec), Tintoretto (Wenecja, lipiec), Giotto (Florencja, lipiec), wreszcie jesienią 1937 roku: El Greco (kolekcja króla Rumunii, Paryż), Puvis de Chavannes (Lyon), Frans Hals (Haarlem), Dawni Mistrzowie Holenderscy (Dieren), Rubens (Bruksella), w Niemczech wystawy obu Cranachów, Barok Piemoncki (Turyn), Arcydzieła Sztuki Francuskiej, Sztuka Niezależna, Rękopisy Iluminowane (Paryż, listopad–grudzień), wreszcie już w styczniu 1938 roku wielka paryska wystawa Goyi, stanowiąca niejako odpowiednik do wystawy El Greca z jesieni roku poprzedniego.

Niektóre z tych wystaw wynikają niewątpliwie z przypadku. Powoduje je jakaś rocznica lub choćby tylko fakt zgromadzenia dużej ilości dzieł jednego mistrza w jakichś zbiorach. Ale inne, a i tych jest wiele, organizowane są planowo. W latach 1935—36, jak to zaznaczyłem w poprzedniej kronice, zorganizowano w Paryżu cykl wystaw retrospektywnych, obejmujący w porządku chronologicznym wszystkie kierunki artystyczne począwszy od post-impresjonizmu aż po chwilę obecną. Zorganizowane już w obecnym okresie sprawozdawczym wielkie wystawy Cézanne'a, Degasa, Van Gogha, początków impresjonizmu i wreszcie symbolistów, można niewątpliwie połączyć z tamtym cyklem,

którego są znakomitym uzupełnieniem. Połączenie to nie jest zupełnie dowolne. „La Revue de l'Art" omawia w jednym artykule trzy wystawy retrospektywne pod wspólnym tytułem „De Gros à Cézanne... et au Symbolisme" zaznaczając, że wystawy te łączono w dyskusjach, chociaż formuła, podana w tytule jest tylko „wygodnym do zapamiętania ujęciem zjawiska przypadkowego".

Cały długi ciąg francuskich wystaw retrospektywnych został niejako podsumowany przez dwie wielkie wystawy, trwające równocześnie w listopadzie i grudniu 1937: wystawę Arcydzieł Sztuki Francuskiej i wystawę Sztuki Niezależnej. Pierwsza z nich obejmowała sztukę francuską od najwcześniejszych czasów aż po Renoira, Cézanne'a, Gauguina i Van Gogha, druga przedstawiała trzydziestoletni okres życia „Salonu Niezależnych", okres od roku 1895 do roku 1925. Poczynając od Henri Rousseau sięgała ona aż do czasów przedostatnich. Reprezentowane tu były: post-impresjonizm, fowizm, kubizm, wreszcie surrealizm. Retrospektywy te uzupełniała nadto równocześnie z nimi otwarta w Bibliothèque Nationale wystawa iluminowanych rękopisów. Zatem przegląd sztuki francuskiej, rozpoczęty w latach poprzednich od czasów post-impresjonizmu, został w roku 1937 rozszerzony i podsumowany.

Czy mamy tu do czynienia tylko z przypadkowym zbiegiem okoliczności, jak to zaznacza „La Revue de l'Art", omawiając wystawę Grosa, Cézanne'a i symbolistów? Być może, ale ten przypadek dał pole do snucia refleksyj i do zestawiania sztuki współczesnej z dawną.

Grupa wystaw artystów najmłodszego pokolenia jest niewątpliwie mniej liczna. Ale charakterystyczny jest fakt, że powstają wciąż nowe ugrupowania młodych artystów oraz nowe Salony przeznaczone specjalnie na to, by wystawiać dzieła najmłodszych malarzy takich nawet, którzy dopiero co opuścili akademię. Tu wymienimy grupy młodych: Forces Nouvelles, Le Bélier, Jeune France, Le 27-e Groupe des Artistes de ce temps, Jeunes Peintres, oraz Salony: „Le Salon de la Nouvelle Generation", zorganizowany w r. 1936 przez Henri Heraut w Galerie Charpentier, „Galerie 37", faworyzująca młodych malarzy, którzy dopiero co opuścili akademię, „Le Salon de Jeunes Artistes", założony w r. 1937. Ten ostatni zorganizowano w dość pomysłowy sposób. Kilku krytyków stworzyło towarzystwo, którego członkowie wpłacają pewne sumy, jako składki, a każdy z nich dostaje za to oryginalny rysunek. Rzecz tak urządzono, aby wystawcy nie musieli płacić za wystawienie swych dzieł. Salon stworzono w tym celu, aby przedstawić publiczności artystów mało, lub wcale nieznanych.

Ponadto młodzi artyści wystawiają w szeregu galerii prywatnych.

Zaznaczyć trzeba, że nazwą „młodzi malarze" obejmuje się w Paryżu szerokie koło artystów, często wiekiem sięgających powyżej czterdziestki. Granicę między „starymi" a „młodymi" stanowi kubizm — wszyscy ci, którzy weszli w życie już po upadku ku-

bizmu nazywani są „les jeunes peintres". Kubizm, ostatnia „udana rewolucja artystyczna" na większą miarę, zamyka okres należący już do przeszłości, poza który jednak sztuka nie zdołała jeszcze wyjść, którego zagadnień nie przezwyciężono jeszcze w pełni na rzecz nowych problemów i nowych wartości. Przezwyciężenia tych dawnych zagadnień oczekuje się od „młodych artystów" — i stąd tak znaczne zainteresowanie ich twórczością.

Wystawy sztuki dawnej i wystawy „młodych" to dwa przeciwstawne bieguny, ściągające na siebie najwięcej uwagi. Między tymi biegunami znajduje się cała wielka reszta sztuki współczesnej. Pokazy jej odbywają się w małych galeriach prywatnych — wielkie salony oficjalne przeżywają, jak wiadomo, poważny kryzys.

W „Almanach des Arts" (za r. 1936), w którym najobszerniej omawiane są wystawy retrospektywne (a każdy niemal miesiąc r. 1936 miał inną taką wystawę), poświęcono specjalny rozdział „młodym artystom" oraz inny — kwestii salonów. Ten ostatni zatytułowano „La mort des Salons". Po wyliczeniu wszystkich wad salonów, czytamy tam w zakończeniu: „Sama forma wystaw zbiorowych wymaga gruntownej rewizji. Minął już czas Salonów. Któryż z nich pierwszy będzie miał odwagę zniknąć?"

*

W styczniu r. 1938 odbyła się w Paryżu wystawa surrealistów. Chociaż wydarzenie to wykracza poza daty wyznaczone niniejszemu sprawozdaniu, jednakże należy poświęcić mu, jak sądzę, nieco uwagi. Była to ostateczna z długiego szeregu wystaw, zorganizowanych w Paryżu dla przedstawienia rozwoju sztuki od post-impresjonizmu do chwili obecnej.

Sprawa surrealizmu jest przy tym zbyt aktualna, aby ją odkładać do roku następnego.

Wystawa surrealistów przyjęta była z ogromnym zainteresowaniem. Przede wszystkim jako ciekawostka. Ale surrealizm godny jest rozpatrzenia nie jako sensacja, ale jako znamienne zjawisko w sztuce współczesnej.

Cóż to jest surrealizm, na czymże ten „izm" polega? Definicje tego prądu, czy raczej doktryny bywają zgoła fantastyczne i niezrozumiałe. Tak np. Raymond Cogniat na łamach „Beaux — Arts" tak określa surrealizm: jest to „dramat przedmiotów bez użytku i bez rzeczywistości, gdy kazano im służyć celom, do których nie są przeznaczone". Niewiele z tego można zrozumieć. O wiele jaśniej wykłada rzecz surrealista Maurice Henri w „Marianne". Wywody jego oraz wynurzenia surrealistów w jednym z numerów „Cahiers d'Art" można streścić następująco: sztuka, wedle surrealistów, ma wyrażać podświadomość, irracjonalne stany psychiczne, rozgrywające się bez kontrolującego

udziału intelektu, ma wyrażać podświadome pragnienia seksualne, które, jak twierdzą surrealiści, nadają poetyczność przedmiotom i tworzą takie właśnie przedmioty, które tym pragnieniom odpowiadają. Sztuka nie ma odtwarzać rzeczywistości, nie ma opowiadać o tym, co się zdarzyło pewnego razu, ale o tym, co mogłoby się zdarzyć i co się zdarzy. Surrealizm ma nie tylko tworzyć poezję, malarstwo, rzeźbę, ale nadawać nowy sens życiu. Ma wykazać, że marzenia senne (w których gra nieskrępowana podświadomość) i rzeczywistość mogą znaleźć związek w rzeczywistości absolutnej, surréalité. Teoria surrealizmu opiera się o freudowską teorię podświadomości.

Surrealizm spotyka się często z gwałtowną krytyką. Wydaje się to zrozumiałe, że krytyka taka dochodzi do głosu w trzeźwej Anglii. W miesięczniku „The Studio" ukazał się artykuł, zatytułowany „Surrealism criticised"

„Celem surrealistów — mówi autor tego artykułu — ma być przywrócenie wolności wyobraźni w sztuce, otworzenie nowego pola wyobraźni przez czerpanie ze świata snów dziwacznych i nieobliczalnych scen i wrażeń, które normalnie pozostają w podświadomości... Obrońcy surrealizmu wskazują na „Alę w krainie czarów" Lewis Carrolla, jako na przykład tego, do czego zmierzają. Przeciw odrodzeniu wyobraźni w malarstwie nic nie można powiedzieć. Przeciw surrealistycznej wersji tego odrodzenia — wiele. Po pierwsze masowa produkcja światów snu, zgodnie z teorią surrealizmu, budzi podejrzenia... Po drugie typ wyobraźni jest odrażający. Wystawa w Londynie obfitowała w monstrualności i tanią grozę... Po trzecie jest to uboga postać sztuki, ponieważ wykazuje zbyt wiele zapożyczeń z literatury i nauki. Artysta nie jest uczonym i gdy usiłuje naśladować badanie obłąkanego staje się niebezpiecznie podobnym do pacjenta".

O wiele bardziej pozytywnie odnosi się do surrealizmu Bernard Champigneulle na łamach „L'amour de l'Art". Dostrzega on wpływy surrealizmu na całą niemal sztukę współczesną.

„Byłoby błędem — mówi on — ograniczać surrealizm do tej małej grupy młodych chłopców hałaśliwych i nadętych zarozumiałością, którzy ustanowili szkołę, opatrzoną tym tytułem. Pod pewnymi postaciami znajdujemy surrealizm w zarodku od początku XIX-go wieku. Malarze, poeci, filozofowie przygotowali jego przyjście. Narodziny jego przyjęły formę doktrynalną w pełnym zamieszania okresie powojennym... Wpływ jego oddziałał bezpośrednio lub niebezpośrednio na wielką ilość młodych malarzy, nawet tych, którzy nie chcieli mu ulec; wydaje nam się, że jego wpływ na malarstwo w szczególności, jest najdziwniejszym, najżywotniejszym i — mimo pozorów — najbardziej szczerym znamieniem epoki".

Surrealizm z istoty swej, z założenia, zawiera w sobie powrót do przedmiotu. Nie odwraca się on od rzeczywistości, nie jest sztuką czysto zmysłową i formalną — wyraża uczucia, spostrzeżenia, skojarzenia. Ale wyraża on zamącony potok świadomości, w którym zarysowuje się inna rzeczywistość, niż ta, którą poznajemy, gdy umysł kontroluje nasze stany psychiczne. Surrealizm zwraca się ku rzeczywistości innej niż rzeczywistość dnia codziennego, niż rzeczywistość człowieka normalnego, ale tym nie mniej — zwraca się ku rzeczywistości. Prąd ten wyrósł z rewolucji przeciw sztuce, która była „niewolnicą rzeczywistości", ale sam jest sztuką tegoż typu à rebours.

Taki niespodziewany i jakby opaczny „powrót do przedmiotu" zaznacza się zresztą nie tylko w surrealiźmie. W grudniu r. 1937-go odbyła się w Paryżu wystawa „Sztuki Okrutnej". Z okazji tej wystawy Jean Cassou pisze na łamach „Beaux-Arts", że aż do lat ostatnich sztuka była w stosunku do rzeczywistości okrutna tylko na sposób negatywny. Chciała ją ignorować. Ale rzeczywistość zrobiła wszystko, by się narzucić jej uwadze. Jest tak krzycząca i okropna, że uwagę sztuki na siebie ściąga. Stąd rodzi się „sztuka okrutna".

„Powrót do przedmiotu?—mówi Cassou.—Powiedzmy, ale do jakiego przedmiotu! Świat widzialny nigdy nie dostarczał oczom tylu okropności. I jeśli odtąd sztuka, godząc się na to, by się zajmować obserwacją rzeczywistości, obróci swą dawną kapryśną i spekulatywną obojętność w okrucieństwo, okrucieństwo będzie naprawdę, pozytywnie okrutne, pełne zaciekłości, grozy i wstrętu".

Zresztą, związki „sztuki okrutnej" z surrealizmem są niewątpliwe. Poręcza je nadto osoba Picassa, który na omawianej wystawie reprezentował kierunek hiszpański obok niemieckiego, wywodzącego się z ekspresjonizmu. Ten kierunek reprezentowany był przez Grosza.

*

Jak i w roku ubiegłym, najwięcej miejsca w tym sprawozdaniu zajmuje Francja. Ale bo też sztuka francuska jest najlepszym, najbardziej miarodajnym wykładnikiem współczesnych prądów artystycznych, jest zarazem najczulszym sejsmografem notującym wszystkie drgnienia wrażliwości artystycznej, a zarazem niejako instancją ustawodawczą dla sztuki europejskiej. W tym kraju trwa ciągłość rozwoju sztuki od czasów renesansu. Francja, a w niej Paryż jest wciąż jeszcze artystyczną stolicą świata. Jest to przy tym środowisko w znacznej mierze międzynarodowe.

Mimo to jednak duch francuski króluje w tym międzynarodowym środowisku. Warto przytoczyć klasyfikację współczesnych artystów, jaką w „The Studio" przeprowadził A. Watt, wedle znaczenia poszczególnych artystów w życiu artystycznym Paryża. Pierwsze miejsce zajmuje Pablo Picasso, a więc Hiszpan. Jest to, zdaniem autora artykułu, postać przodująca, mająca dominujący wpływ na sztukę na całym świecie:

„...Picasso jest triumfujący i płodny: triumfujący w swym niezaprzeczonym wodzostwie, płodny w ilości dzieł, jakie tworzy. Obrazy i rysunki ostatnio (sierpień 1936) pokazane na wystawach... świadczyły w sposób nie ulegający wątpliwości, że Picasso jest dziś ustawodawcą nowoczesnego wyrazu w malarstwie. Sztuki Picassa nie można opatrzyć żadną etykietką. Jest to geniusz, który próbował tylu stylów, wywołał tyle prądów i wciąż udowadniał swoje mistrzostwo we wszystkich środkach i technikach malarskich. Nie zaspokojony tworzeniem licznych arcydzieł w malarstwie, zwraca się ku rzeźbie; a teraz tworzy poezje i głosi, że to jest prawdziwy środek współczesnego wyrazu".

Picasso stoi więc na czele pierwszej dwunastki przodujących dziś w Paryżu malarzy. Po nim idą z kolei (a wyliczenie to nie jest stopniowaniem): Matisse, Rouault, Bonnard

Vuillard, Dufy, Derain, Braque, Utrillo, Chagall, Roussel, Soutine. Do drugiej dwunastki należą: Léger, Segonzac, Marquet, Vlaminck, Kisling, Mondrian, Laurencin, Friesz, Denis, Valadon, Gromaire, Dufresne. Natomiast trzecią dwunastkę stanowią: Marcoussis, Masson, Bérard, Lhote, Edy–Legrand, de Pisis, de Chirico, Pierre Roy, Hélion, Van Dongen.

W tym wyliczeniu pominięte jednak zostały trzy grupy artystów, które, zdaniem autora artykułu, należy traktować oddzielnie. Są to: surrealiści, kolonia brytyjsko–amerykańska oraz młode pokolenie artystów Francuzów. W młodym pokoleniu Francuzów najwybitniejsi są: Balthus, Gruber, Yves Brayer, Benn, Grange, Tal–Coat, Brianchon. Do grupy młodych należą także: Bouche, Legueult, Alix, Thomsen, Picart–le-Doux i inni. W obrębie młodej generacji istnieje nadto osobna grupa, której matkują oficjalnie „Beaux–Arts" w nadziei odkrycia młodych Derainów, Matisse'ów i Bonnardów przyszłości, których brak w młodym pokoleniu artystów francuskich ze smutkiem się odczuwa. Do tej grupy należą: Chapelain – Midy, Jannot, Charlemagne, Le Molt, Poncelet i Oudot.

Po przeprowadzeniu tego wyliczenia, autor artykułu mówi:

„Co ci artyści robią, ku jakiemu rodzajowi sztuki się zwracają, gdzie znajdują inspiracje co do idei i techniki? To pytania, na które trudno dać odpowiedź. Sztuka w Paryżu nie ma obecnie stałego i określonego kierunku. Są pewne style i idee, to prawda, które wpływają na setki artystów i występują jako „movement of the moment". Ale nie można wskazać na żaden sposób wyrazu, jako na rządzący światem artystycznym Paryża. Jest to dość łatwo zrozumiałe, jeśli przypomni się wszystkie te rozmaite rewolucyjne kierunki, które występowały w świecie sztuki w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat. Od pojawienia się impresjonizmu prawie wszystkie możliwe do pomyślenia style wprowadzone zostały w życie. Zaiste, niewiele zostało do wprowadzenia, niewiele zostało możliwości, by dać inspirację dla nowych form artystycznego wyrazu w malarstwie. Impresjonizm, post-impresjonizm, fowizm, kubizm, orfizm negroizm, ekspresjonizm, klasycyzm, neoromantyzm, abstrakcjonizm, dadaizm, surrealizm, abstrakcjonizm geometryczny — wszystkie te kierunki opracowywano teoretycznie, a są one wciąż jeszcze uprawiane przez swych przedstawicieli".

Jednakże, zdaniem autora, jest wielu wybitnych malarzy, którzy nie mogą być zaliczeni do żadnego z tych kierunków. Np. Chagall i Utrillo należą do „malarzy instynktownych", ruchu, który poprzedził ekspresjonizm, Bombois i Bauchant to typowi „malarze naiwni", Bonnarda i Vuillarda można nazwać „intymistami", natomiast Bérard, Berman i Tchelitchew — to „nowi humaniści". Ale awangardą obecnie czynnych we Francji sił artystycznych jest abstrakcjonizm i surrealizm.

Życie artystyczne Paryża skupia się dokoła akademij i salonów. Poza oficjalną „École des Beaux–Arts" istnieją akademie: Julien, Ranson, Castelucho, Colarossi, szkoły: Gromaire'a i Lhote'a. Nadto szkoła grafiki „Atelier 17" oraz „New York School of Fine and Applied Art" i Szkoła Przemysłu Artystycznego Paul Colina.

Salony są następujące: Le Salon, Le Salon d'Automne, Le Salon des Tuileries, Le Salon des Indépendents oraz Le Salon des Surindépendents. Z tych dwa ostatnie mają największe znaczenie. Ale rzadko kiedy przodujący artyści wystawiają na salonach. Jak to już wspomniałem, pokazują oni swe prace na specjalnych wystawach w małych galeriach, których jest w Paryżu około dwudziestu pięciu. Najważniejsze z nich są następujące: Rosenberg, Bernheim–Jeune, Renon & Colle, de l'Elysée, Durand–Ruel, Billiet, Charpentier, Zak, Valloton, Bonaparte, Pierre, Le Portique, Quatre–Chemin, de Paris, Castel i Druet.

*

Są cztery kraje w Europie, w których życie sztuki rozwija się w sposób wyraźnie odrębny. Są to: wstrzemięźliwa, tradycjonalistyczna Anglia, faszystowskie Włochy, hitlerowskie Niemcy i komunistyczna Rosja. Co do tej ostatniej — trudno o informacje, bo prasa sowiecka jest w Polsce niedostępna, a poza tym mocno tendencyjna i redagowana przede wszystkim z punktu widzenia propagandy nie tylko na zewnątrz, ale także na wewnątrz kraju. Toteż nie budzi ona zaufania, a opinii krytyków nierosyjskich o sztuce sowieckiej nie ma — po prostu dlatego, że dostęp do tego kraju jest bardzo trudny. Pozostają tedy do omówienia — Anglia, Włochy i Niemcy.

Zacznijmy od Anglii. „Insularity" angielska zaznacza się, jak w każdej dziedzinie życia tego kraju, także i w sztuce. Sztuka angielska pozostaje pod wpływami Francji. Wpływy te idą poprzez kolonię angielską w Paryżu, o której wspomniano wyżej, a także przez bardzo liczne wystawy sztuki francuskiej, organizowane w licznych galeriach Londynu. Ale Anglia jest wobec wpływów francuskich wstrzemięźliwa. Za dowód niech wystarczy zacytowana wyżej opinia Anglików o surrealizmie. Nadto zaś Anglia ma swoją odrębną i niebylejaką tradycję artystyczną. Tradycja ta pozostaje żywa i jest kontynuowana przez współczesną sztukę angielską. Stanowi też ona czynnik hamujący wobec skrajnych prądów, idących z kontynentu. Trzeba zaś zdać sobie sprawę z jednego ważnego faktu. Oto, jak to podkreśliła krytyka francuska przy okazji wielkiej wystawy sztuki angielskiej w Paryżu w r. 1938, sztuka angielska kilkakrotnie wyprzedziła Europę, podejmując problemy, które później stały się naczelnymi zagadnieniami sztuki europejskiej. Anglia wydała prekursorów impresjonizmu w osobach: Turnera i Whistlera, Anglik Constable stworzył w swoim czasie nową sztukę pejzażu. Anglik Hogarth był twórcą nowoczesnej karykatury. Prądy zainicjowane przez Anglików zostały potem podjęte przez sztukę innych krajów, przede wszystkim francuską i doprowadzone do najdalszych konsekwencji. Ale w Anglii dokonywał się ich rozwój na drogach odrębnych i sztuka angielska, wychodząc z tych samych założeń, które podjęła także i sztuka

francuska, doszła do wielu własnych zdobyczy. Aby znaleźć związek z głównym prądem sztuki europejskiej ostatnich czasów, Anglik nie musi wyjeżdżać z Anglii, ponieważ może to osiągnąć na miejscu, przez włączenie się w tradycję sztuki angielskiej. Niewątpliwie jednak rozwój sztuki angielskiej był i powolniejszy i bardziej wstrzemięźliwy w wyciąganiu konsekwencji z tych założeń, które we Francji wydały rewolucyjną sztukę „nowoczesną". Dlatego też sztuka angielska ma pozory tradycjonalizmu, a w wielu razach jest nawet w istocie tradycjonalistyczna.

Jednakże ciągły i żywy kontakt ze sztuką francuską oddziaływa ożywczo na sztukę angielską i przyczynia się do coraz dalej idących odstępstw od tradycjonalizmu. Zmiany w tym kierunku dają się zauważyć nawet na oficjalnych wystawach Royal Academy.

Nie zdajemy sobie na ogół sprawy, że sztuka angielska nie jest jednolita, ale ma w swym łonie odrębne kierunki, ugruntowane w tradycji. Przede wszystkim kierunek angielski i szkocki.

„Nie każdy zauważy — pisze „The Studio" — że Szkocja utrzymuje swą odrębność narodową nie tylko w charakterze, energii, humorze i filozofii, ale także i w sztuce. Podczas gdy Królewska Akademia w Londynie otwiera sezon, Królewska Akademia Szkocka przedstawia szereg dzieł współczesnego malarstwa i rzeźby na północy, Scottish Exhibition of Everyday Art wytrzymuje porównanie z londyńskim Dorland House, a Burlington House znacznie się ostatnimi czasy rozwija. Nadto w Edynburgu istnieją stałe wystawy dość ważne, by je nazwać „narodowymi". Są to The Scottish National Gallery oraz The Scottish National Portrait Gallery".

Szkocja ma swoje szkoły sztuk pięknych o dawnych i pięknych tradycjach — w Glasgow, Edimburgh i Aberdeen. Szkoły te są żywymi ośrodkami artystycznymi. Glasgow jest ośrodkiem najbardziej postępowym. Utrzymuje on żywy kontakt ze sztuką francuską. Tradycja wyjazdów na studia zagraniczne jest zresztą w Szkocji bardzo stara. Zdaje się, że z tego ośrodka promieniują na całą Anglię nowoczesne kierunki artystyczne.

*

Sztuka niemiecka i włoska świadomie i celowo zrywają kontakt z idącymi z Francji prądami „nowoczesności". Sztuka tych krajów zwraca się ku rzeczywistości i ku odbiorcom. „Polityka artystyczna" obu tych krajów chce wyzwolić sztukę z tego niepokoju, w jakim trwa sztuka francuska, chce wskazać sztuce proste i jasne cele, związać ją z życiem narodu i nadać jej odrębny, narodowy charakter. Przyszłość pokaże, czy niepokój sztuki francuskiej, czy też założenia włoskie i niemieckie mają w sobie twórcze siły żywotne.

Włosi mają już za sobą szereg lat pracy w myśl tej polityki faszystowskiej, która ma, jak powiada Antonio Maraini na łamach angielskiego „The Studio":

„... wzbudzić w artyście ducha odpowiedzialności, świadomość jego miejsca w życiu kraju i państwa, czego przed tym nie odczuwał. Artysta — mówi on dalej — zawsze i wszędzie skłonny był uważać się za istotę nieodpowiedzialną, której wolno wszystko to, co zabronione jest innym i romantyczna ta koncepcja życia, nazywanego cygańskim, była synonimem życia artysty. W tym nieco anarchicznym stanie umysłu znaleźć można wytłumaczenie kapryśności i często absurdalności artystów. Wobec tego można było argumentować, że jeśli umysł i uczucia artysty jako obywatela zostaną poprawione, to zmiana ta odbije się na ich dziełach, które staną się zdrowsze i lepsze. Metodą zastosowana przez reżim faszystowski udowodniła słuszność tego argumentu".

Skutki zastosowania takiej polityki artystycznej są, według Marainiego, następujące:

„... ciągły i regularny kontakt artystów z organizacją rządową z jednej strony, a z publicznością z drugiej, miał ten skutek, że wywołał prace, które dążą do tego, by być wyrazem jakiejś idei lub faktu. Stąd zanik wybujałości i fałszywego estetyzmu, który liczył na kliki teoretyków i proroków sztuki dla sztuki. Po drugie: w związku z tą zmianą, techniki, prawie od stu lat zapomniane, jak fresk, odrodziły się, a inne zostały doprowadzone do czystego stylu. Mozaika, witraż, tkactwo, rzeźba w marmurze, w kamieniu, w brązie. Po trzecie: przedstawianie ludzi, przedmiotów i otoczenia nie jest już identyfikowane z czystymi wartościami koloru i formy, ale jest rozumiane i realizowane dla znaczenia tematu i kompozycji dzieła. Słowem, sztuka pojmowana jest jako środek wyrazu, nie zaś jako cel sam w sobie".

Niemcy później zaczęły prowadzić swą politykę artystyczną i wyniki nie wystąpiły jeszcze wyraźnie. „The Studio", które sumiennie informuje czytelników angielskich o życiu sztuki w całym świecie, zamieściło w październiku 1936 r. artykuł Bernarda Caustona pt. „Art in Germany under the Nazis". Autor tego artykułu powiada:

„Narodowy socjalizm oznacza w sztuce usiłowanie odrodzenia charakteru germańskiego. Narodowi socjaliści utrzymują, że w okresie powojennym, który uważają za zlikwidowany obecnie, Niemcy były zbyt wrażliwe na międzynarodowe wpływy, szczególniej w literaturze i sztuce... Sztuka modernistyczna atakowana była w Niemczech jako symptomatyczna dla bezładu i korupcji, jakie związane były z okresem powojennym".

Organizację życia sztuki w Niemczech przedstawia autor następująco:

„Wszyscy artyści muszą być członkami Reichskulturkammer. Jest to oddział ogólnej Reichskulturkammer, związanej z Ministerstwem Propagandy. Próbowano wprowadzić testy dla badania uzdolnienia, ale gdy to się okazało praktycznie niewykonalne, przyjmuje się automatycznie każdego artystę, który się zgłosi, bez względu na kierunek, jaki reprezentuje".

Izba organizuje co miesiąc 60 wystaw przy fabrykach w całych Niemczech. Aby uczyć dobrego smaku stopniowo, pokazuje się na tych wystawach przede wszystkim dobre dzieła naturalistyczne".

Wśród artystów wyróżnić można następujące ugrupowania: skrajni moderniści, umiarkowani moderniści, grupa „Die Brücke" oraz grupa „Der Norden". Skrajni moderniści, jak Paul Klee, Władysław Kandinsky, Lyonel Feininger, Max Pechstein, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Schmidt-Rotluff, Grosz, a wśród rzeźbiarzy Lehmbruck i Barlach — przebywają przeważnie poza granicami Niemiec. Jakkolwiek Goebbels miał oświadczyć, że „outsiderzy w sztuce mogą iść swymi drogami nienapastowani", to jednak niektórzy z nich, jak Grosz, który wyemigrował do Ameryki, zostali zupełnie potępieni przez reżim.

Umiarkowani moderniści, jak Fritz Kuhr, surrealista, Fritz Winter, Hans Jurgen Kallman, Johannes Mohlzahn i inni grupują się koło nowej w r. 1936 otwartej galerii „F und F".

Grupa „Der Norden", w skład której wchodzą artyści z młodszego pokolenia, wyłoniła się z Reichskunstkammer. Tu należą m. in. Wilhelm Philipp, Otto Andreas Schreiber i Hans Weidemann. Prace członków tej grupy mają, jakoby, obiecywać kontynuację różnych tendencyj w sztuce, które mogą być nazwane nordycznymi. Takimi były tendencje grupy „Die Brücke". Powstała ona w r. 1905 w Dreźnie, a ma na celu kontynuację tradycji niemieckiej sztuki średniowiecznej, jaka istniała przed infiltracją klasycystycznych wpływów w dobie Renesansu. Mimo to u członków tej grupy występują także ślady innych zgoła wpływów: na Kirchnera, założyciela grupy, oddziałała sztuka polinezyjska, na Noldego, który później do tej grupy przystał, sztuka z Jawy i Burmy. Oprócz wymienionych należą tu: Heckel i Schmidt-Rotluff.

Broniąc reżimu hitlerowskiego przed zarzutami zwalczania modernistów, autor omawianego artykułu powiada:

„Najbardziej aktywni przeciwnicy sztuki eksperymentalnej grupują się w szerokiej organizacji społecznej pod nazwą Narodowo Socjalistyczne Zjednoczenie Kulturalne. Towarzystwo to stworzyło organizację do budzenia zainteresowania dramatem i sztuką w całym kraju. Organizuje ono w całym kraju wystawy reprodukcyj prac dawnych mistrzów. Popiera ono tych artystów współczesnych, którzy wyrażają w swych pracach pożądane wartości, jak heroizm, poszanowanie rodziny, miłość rodzinnych stron etc.

Ten kierunek znalazł wyraz w wystawie sztuki „zdegenerowanej" w Monachium. Wystawa ta obejmowała działy: Objawy duszy żydowskiej, Inwazja bolszewizmu w sztuce, Kobieta niemiecka wydana na pośmiewisko, Jak żydzi widzą chłopa, Szaleństwo jako metoda etc. Była to wystawa sztuki współczesnej. Ale zagadnienie sztuki zdegenerowanej rozciąga się w Niemczech na całą sztukę. W Berlinie odbyła się specjalna konferencja dla dyrektorów muzeów, celem poinformowania ich co należy zrobić, by zbiory ich były zorganizowane zgodnie z ideologią narodowo-socjalistyczną. Na konferencji tej organizator monachijskiej wystawy sztuki zdegenerowanej, Haasen, wygłosił odczyt, w którym pouczał, że degeneracji (Entartung) należy szukać nie tylko w sztuce współczesnej, ale także i w sztuce dawnej i odpowiednie dzieła usuwać z muzeów. Zdaniem prelegenta z punktu widzenia kształcenia rasy i krwi trzej malarze nie odpowiadają zdrowemu i zrównoważonemu gustowi niemieckiego ludu. Są to: Van Gogh, któremu zarzuca się jego chorobę umysłową, Mathias Grünewald, do niedawna duma Niemiec, dziś uznany za pozbawionego heroizmu i dotkniętego psychozą grzechu pierworodnego, wreszcie — Rembrandt, malarz ghetta. „Odrzucamy Rembrandta, malarza ghetta!" — wołał Haasen.

To ostatnie zdanie wywołało na zebraniu skandal. A w wyniku zebrania świat artystyczny Berlina i całych Niemiec podzielił się na dwa obozy, walczące ze sobą przede wszystkim o Rembrandta.

Hitlerowska polityka artystyczna prowadzi więc do jaskrawych absurdów. Przynajmniej w teorii. Jakie wyniki daje w praktyce artystycznej? Jest może jeszcze zbyt wcześnie, by odpowiedzieć na to pytanie.

*

Francja, Anglia oraz Włochy, Niemcy i Sowiety — reprezentują zasadnicze trzy typy współczesnych środowisk artystycznych. Zagadnienia, które w tych środowiskach są brane pod uwagę, to przede wszystkim zagadnienia sztuki francuskiej. W jednych zagadnienia te traktowane są pozytywnie, w innych negatywnie, ale wszędzie są brane w rachubę. Ten stan rzeczy potwierdza artystyczną hegemonię Francji.

W środowiskach obu typów występuje jedno zagadnienie najogólniejsze — zagadnienie stosunku sztuki do jej odbiorców. We Francji istnieje dawno już zauważony rozłam między produkcją artystyczną, a konsumcją, rozłam zbyt wyłącznie może przypisywany winom odbiorców, nie umiejących patrzeć na współczesne malarstwo. Bowiem sztuka ta tak bardzo pogrążona jest w swoich sprawach, tak daleka od rzeczywistości, artystę, który ją tworzy tak bardzo pochłaniają porachunki ze sztuką samą, sztuką wszystkich epok, nie zostawiając mu czasu na zawiązanie żywego kontaktu z otaczającym go światem — że odbiorca otrzymuje dzieła dalekie od tego, co mu jest bliskie i znajome. Toteż nic dziwnego, że odwraca się on często od sztuki współczesnej i szuka przeżyć, jakich ona mu skąpi, w sztuce dawnej. Zdaje się, że obok całego szeregu innych przyczyn, to właśnie jest jednym z najważniejszych powodów wielkiego zainteresowania wystawami retrospektywnymi, o których była mowa na początku.

Środowiska włoskie, niemieckie, rosyjskie szukają dróg nawiązania kontaktu między sztuką a odbiorcą przez silniejsze związanie sztuki z życiem, z formami rzeczywistości, ze sprawami społecznymi i politycznymi. Ustępują przez to z wielu zdobytych przez sztukę francuską pozycji w dziedzinie wartości czysto artystycznych i popadają częstokroć w nowe konflikty.

STANISŁAW WOŹNICKI

O kilku współczesnych malowidłach ściennych w Polsce

Tempera, fresk, sgraffito

Potęgujący się w latach ostatnich rozwój malarstwa ściennego ma w sobie coś z „powiewu historii". Zainteresowanie problematyką tej sztuki, jej zagadnieniami technicznymi i ideologicznymi stale wzrasta. Proces jest tak wyraźny i powszechny, że chciałoby się go zaliczyć do rzędu tych istotnych przemian zachodzących w grupach społecznych, jakie zgodnie ze spostrzeżeniem prof. V. Molé stanowią ów „rzeczywiście twórczy element społeczny, który przede wszystkim decyduje o wewnętrznym życiu sztuki i obliczu kultury artystycznej". Nie przesądzając wartości nadchodzących przeobrażeń, musimy jednak skonstatować, że na tym właśnie szlaku nowa postawa społeczeństwa szuka swego estetycznego wyrazu.

W państwach „dynamicznych", zwłaszcza we Włoszech i Niemczech, zwrot do malarstwa ściennego znalazł swe miejsce oraz motywację ideologiczną w ogólnym planowaniu państwowym. Jednak i w państwach nie prowadzących oficjalnej polityki w tym zakresie, pod naciskiem tych samych czynników życiowych techniki ścienne rozkwitają, absorbując coraz pokaźniejszą ilość twórców i ciesząc się coraz życzliwszym uznaniem szerokich warstw społecznych. Wspomnijmy choćby o ogromnej ilości malowideł ściennych na ostatniej wystawie międzynarodowej w Paryżu i o zainteresowaniu, jakie wzbudziła tamże niedawno wielka wystawa malarstwa kościelnego.

Dotyczy to i Polski.

Nie zdobyliśmy się jeszcze na jakieś wyraźniejsze w tym względzie ustalenie planowego stosunku państwowego, nie potrafiliśmy nawet nie tylko przeprowadzić, ale chociażby sformułować ustawy o obowiązującym już niemal powszechnie w Europie procentowym minimum malarstwa i rzeźby w nowowznoszonych budowlach publicznych. Mimo to penetracja elementu rzeźbiarskiego i malarskiego do architektury stale wzrasta, świadcząc i u nas o zachodzącym niejako samorzutnie przełomie upodobań społeczeństwa. Artyści w ściennym malarstwie zdają się odnajdywać swą „właściwą funkcję w życiu narodu", czynniki zaś rządzące widzą w nowej wymowie środków plastycznych, napełniających nową treścią wnętrza i elewacje budynków, potężny czynnik wychowawczy o wielkiej sile wzruszeniowej.

Jeszcze do niedawna ścienne malarstwo znajdowało u nas zastosowanie jedynie przy restauracji zabytków architektury (na Wawelu, w Lublinie itd.). Była to, że tak powiem, sztuka stosowana i w ogólnym rozwoju malarstwa zajmowała miejsce nieco podobne do umiejętności restaurowania obrazów. Dzisiaj przed ściennym malarstwem otwierają swe podwoje gmachy współczesne. Powstają odrębne i nowe wymagania estetyczne, odmienne od tych, które zachodziły w pracach restauratorskich. Chodzi o stworzenie sztuki współczesnej, wypracowanie form i typów kształtowania odpowiadających psychice ludzi dzisiejszych, w pełni wyrażających ich postawę wobec świata. Toteż zarówno pod względem technicznym, jak i estetycznym, malarstwo przedstawia dla artysty całą trudność, ale i całą świeżość eksperymentu, w którym wszystko jest do zrobienia i do zdobycia.

Procesowi renowacji właściwych technik ściennych towarzyszą w dużym stopniu techniki zastępcze, jak np. malarstwo olejne na płótnie, naklejane następnie na ściany lub stropy, olejne lub temperowe malowidła na dyktach, służących za okładziny murów, wreszcie tematowe obrazy sztalugowe, wykonywane dla określonego celu i miejsca. Powołują je bowiem do życia te same przesłanki życiowe. Jednak tak się one mają do szlachetnych technik ściennych, jak, dajmy na to, olejne pseudofreski (wykonane na „mat") Puvis de Chavannesa w Panteonie do buon fresco Masaccia lub Piera della Francesca. Długoletnie wszechwładztwo malarstwa olejnego w typie kameralnym doprowadziło do zaniku umiejętności władania technikami ściennymi, a więc freskiem prawdziwym (buon fresco), fresco a secco, temperą na murze, enkaustyką, mozaiką, szkłem wodnym i sgraffito.

Literatura dotycząca technicznych analiz najpiękniejszych i najtrwalszych wzorów dawnych malowideł ściennych jest pokaźna, cóż kiedy w praktyce może być jedynie pomocna w rzeczach najogólniejszych. Schmidt, wybitny badacz malowideł pompejańskich, po długich rozważaniach dochodzi do wniosku, że jeżeli idzie o tajemnicę świetności i siły kolorytu malowideł starożytnych, to szukać jej należy przede wszystkim w gruntownym oswojeniu się z rzemiosłem ówczesnych artystów. Tylko od gruntownego praktycznego opanowania całego splotu fizycznych i chemicznych właściwości barwników, spoiw i podłoża (zaprawy ściennej) zależy odnalezienie tych najprostszych i najwydajniejszych artystycznie metod pracy, z których wynika wygląd, forma, wartość barwy i trwałość dzieł malarstwa ściennego. A to są rzeczy do zdobycia tylko przez długoletnią, celowo prowadzoną pracę, w szeregu doświadczeń i prób, w których techniczno-artystycznej intuicji twórcy nie zastąpi ani porada książkowa, ani krótkotrwałe ćwiczenie szkolarskie. Fresk jest sztuką męską, powiada Cennino Cennini. Tu nie ma miejsca na wahanie. To dziedzina „tak" lub „nie", męskiej decyzji i świadomego mistrzostwa. Dlatego też we wszystkich krajach, jak i u nas, największe, najbardziej war-

tościowe pionierskie prace w tej dziedzinie przypadają właśnie tym artystom, których instynkt i może jakieś głębsze od innych wyczucie prawdy nadchodzącego świata skierowało już od lat kilkunastu ku temperze ściennej i freskowi i którzy swe poszukiwania i próby w tym kierunku prowadzili, nie zrażając się ani swym osamotnieniem, ani brakiem oddźwięku. Dziś zbierają plon.

Im też zawdzięczamy, że z chwilą urealnienia zadań w dziedzinie malarstwa ściennego uzyskaliśmy od razu kilka prac na bardzo wysokim poziomie. Biorąc pod uwagę prace najnowsze, możemy, idąc w porządku chronologicznym, wymienić duże ścienne malowidła temperowe, wykonane w Wilnie przez prof. Ludomira Śleńdzińskiego, olbrzymi plafon w Gdańsku, wykonany w technice buon fresco przez Bolesława Cybisa i Jana Zamoyskiego oraz poważne sgraffito prof. Leonarda Pękalskiego, wykonane w Warszawie.

*

Malowidła prof. Śleńdzińskiego pokrywają ściany wielkich sal w nowowzniesionych gmachach Pocztowej Kasy Oszczędności i Banku Gospodarstwa Krajowego w Wilnie.

Malowidło w sali P. K. O. znajduje się na ścianie przeciwległej wejściu za wewnętrzną kolumnadą, która w tym miejscu dzieli ścianę na trzy części. Stąd forma tryptyku, którego poszczególne obrazy są poprzedzielane pionowymi pasami z geometrycznie ujętych inicjałów P. K. O. w formie klucza. Nawiązując do idei P. K. O., artysta rozwiązał tematykę obrazów jako „Pracę", „Fortunę" i „Oszczędność" (ryc. 43, 44).

Malowidło, utrzymane w barwach żywych, intensywnych, tworzy silny akcent tonalny wnętrza architektonicznego. Ściśle płaszczyznowe, mówiąc terminem Wölfflina, rozwiązanie układu kompozycyjnego, na wskroś klasyczne w swym charakterze i jakimiś tajnymi nićmi nawiązujące do malowideł Pompei, doskonale zespala się ze ścianą, nadając jej walor dekoracyjny. Spokój bocznych obrazów o rytmice opartej na majestatycznej współgrze pionów i poziomych podkreśla dynamizm układu grupy centralnej.

W dwóch skrajnych obrazach — „Pracy" i „Oszczędności" — dominuje nasycona gorąca czerwień, tworząca pełen siły akord z kompozycją środkową, ujętą w miękkim zespole fioletów, różnych odcieni ugrów, purpury i złota. Wyobraża ona Fortunę, pędzącą na swym kole zwodniczym w asyście unoszących się na tle nieba dwóch postaci kobiecych. — Interesujące jest przedstawienie chmur przez pasma zimnawych promieni w tle „Fortuny", związanych kunsztownym rytmem ze swobodnym układem linijnym rozwiewających się szat lecących niewiast. W rysunku postaci przebija troska o piękno formalne, które artysta wydobywa z głębokim zrozumieniem i zachowaniem organicznych praw budowy ciała.

Niektóre partie są zlekka podrzeźbiane w tynku, inne nakładane, gdzieniegdzie występuje złoto, którym Śleńdziński tak doskonale umie operować. Całość jest przepojona wolą artysty, podporządkowującą z żelazną konsekwencją każdą formę - barwę zamierzonemu ostatecznemu efektowi dekoracyjnemu. Jest jakby jednego wymiaru z konstrukcyjną wolą architekta i stanowi cechę nowej morale kształtowania w malarstwie ściennym.

Pod względem narracyjnym obrazy jasno i prosto tłumaczą się w swej symbolice, której powagę podnosi zrównoważony podział mas, szlachetność biegu linij i skondensowana siła zabarwienia.

Tematem malowideł w B. G. K. miały być charakterystyczne przejawy życia gospodarczego Wileńszczyzny (ryc. 45—49). Artysta otrzymał do dyspozycji dwa długie, dość dziwacznie zawieszone z obu stron na kolumnadzie pasma muru oraz przylegającą do nich poprzeczną ścianę w głębi sali. Nie chcąc obciążać wrażeniowo zawieszonych niejako w powietrzu pasów muru, prof. Śleńdziński rozwiązał swe zadanie w następujący sposób: oba pasy i ścianę w głębi potraktował jako wspólne tło szaro-zielone, na którego bocznych skrzydłach rozpostarł szereg scen swobodnie obrzeżonych, jak ilustracje drzeworytnicze na kartkach książki i poprzedzielanych jedynie wąskimi liniami białymi i czarnymi, centrum zaś ściany w głębi zaakcentował swobodnie na tło rzuconą grupą alegoryczną dwóch niewiast unoszących ku górze zegar, symbol czasu, ze słońcem i księżycem po bokach. Sceny boczne wyobrażają kolejno tkactwo, wnętrze fabryczne, ciesielstwo (z lewej strony), kiermasz, rybołóstwo i spław drzewa (z prawej strony). Tematy te artysta potraktował z wyraźnym akcentowaniem specyficznych cech lokalnych, stąd ujęcie nosi charakter bardziej realistyczny, niż w malowidłach P. K. O., w niektórych scenach nawet wyraźnie rodzajowy. W rezultacie powstała szczęśliwa próba nawiązania syntezy monumentalnej, a więc w zasadzie uogólniającej, z subtelnym wyczuciem swoistego charakteru wyobrażonych postaci i pejzażu. Ogólny koloryt malowideł bocznych jest jasny, utrzymany w tonach zimnych—szarych i stalowych — oraz ciepłych z przeważającymi odcieniami ugrów. Przeciwstawiają się temu ciemne błękity, zieleń i brąz wiążącej całość grupy centralnej na ścianie w głębi.

Obydwa malowidła wykonane są temperą jajeczną na murze. Łączy się ona z murem doskonale i przy potarciu palcem nie zostawia śladów. Prof. Śleńdziński uważa, że do obrazów realistycznych tempera nadaje się bardziej, niż technika freskowa (farbami wapiennymi na świeżym tynku). Tempera daje większe możliwości koloru, nasycenia barwnego poszczególnych partii, a nawet pozwala na osiągnięcie tego, co mają np. Wenecjanie w kolorystyce — silnego napięcia barwy i specyficznego ciężaru koloru. Lekka ziarnistość tynku, wskutek wmieszania doń proszku marmurowego, nadaje piękną fakturę kładzionym kolorom, pewne zaś przyczepianie się pędzla do ziarn zapra-

wy poddaje dużą rozmaitość pociągnięć. Ponadto tempera pozwala na bardzo różnorodne rozpracowanie powierzchni przez możność kolejnego nawarstwiania farby, co przy dzisiejszym rozumieniu wartości fakturalnych nadaje tej technice cechę nowoczesności. Pod względem trwałości technika temperowa nie ustępuje freskowi. O jej trwałości najlepiej świadczą malowidła pompejańskie. Zdaniem prof. Śleńdzińskiego malowidła te wykonywane były temperą i dopiero potem powlekane warstwą wosku, który po oszlifowaniu dawał wspaniały i trwały połysk, przypominający szkliwo ceramiczne. Badacze malowideł pompejańskich odnajdywali w nich wosk i spoiwa klejowe, co ich wprawiało w kłopot. Jest jednak w Pompei dom zasypany w czasie budowy. Otóż malowidła jego, niedokończone, nie robią zupełnie wrażenia enkaustyki, co dowodzi, że malowidło temperowe później dopiero było woskowane.

W każdym bądź razie wymienione przez prof. Śleńdzińskiego właściwości tempery zostały w jego malowidłach wileńskich doskonale wykorzystane, zarówno w sensie siły, czystości i bogactwa kolorystyki, jak i szlachetności faktury samej powierzchni.

*

Jeżeli malowidła prof. Śleńdzińskiego w P. K. O. nazwaliśmy klasycznymi z ducha, to ogromny plafon B. Cybisa i J. Zamoyskiego w Gdańsku należałoby określić jako romantyczny. Jakimś żywiołowym wewnętrznym dynamizmem przepojona jest każda forma plafonu — fałda, linia, zarysy postaci, kontrasty skal wielkości; jest coś z dionizyjskiego niedosytu w oszałamiającym splocie draperyj, ciał, ptactwa, zwierząt, kwiatów, zbóż — z gwiazdami, konstelacjami i figurami zodiaku, — form poczętych z polskiej ziemi, flory, fauny i nieba (ryc. 50—59).

Plafon ma 114 metrów kwadratowych. Znajduje się na wgłębionym na blisko 60 cm lustrze stropu i na wysokości 9 metrów od poziomu podłogi. Przy wejściu do sali można go objąć jednym spojrzeniem. Na modrosinym tle nieba, przesnutym jaśnią drogi mlecznej i mrzeniem roziskrzonych gwiazd wśród mglistych zarysów ogromnych konstelacji, rozkwieca się szereg swobodnie obrzeżonych grup postaciowych, o barwach ciepłych, z dominującymi odcieniami żółcieni, fioletów, szarych i przełamanej błękitem zieleni. Ściśle geometryczny rozkład grup na zasadniczych osiach i przekątnych plafonu podkreśla związek malowidła z architekturą stropu i sali.

Jako jedyną tematową dyrektywę postawiono artystom wymaganie, „by plafon mówił, że to jest Polska, Polska i Polska". Trudno, malarz „ścienny" poza wszystkim innym musi być i myślicielem... Zgodnie z osiowym układem kompozycyjnym, centrum plafonu zajmuje duża grupa symbolizująca Polskę i jej potęgę. Postać Polonii z orłem, zorientowana stopami ku scenie, znajduje się na przecięciu wzdłużnej i poprzecznej osi



52. B. CYBIS i J. ZAMOYSKI. Plafon w Gimnazjum Polskim w Gdańsku.
Pory roku: Jesień. Fresk.



53. B. CYBIS i J. ZAMOYSKI. Plafon w Gimnazjum Polskim w Gdańsku.
Fragment grupy środkowej: geniusz plastyki. Fresk.



54. B. CYBIS i J. ZAMOYSKI. Plafon w Gimnazjum Polskim w Gdańsku. Głowa byka z grupy geniusza wojny. Fresk, opracowanie fakturowe kielnią w świeżym tynku z widocznym przepróchem.



55. B. CYBIS i J. ZAMOYSKI. Plafon w Gimnazjum Polskim w Gdańsku. Fragment grupy geniusza wojny. Fresk.

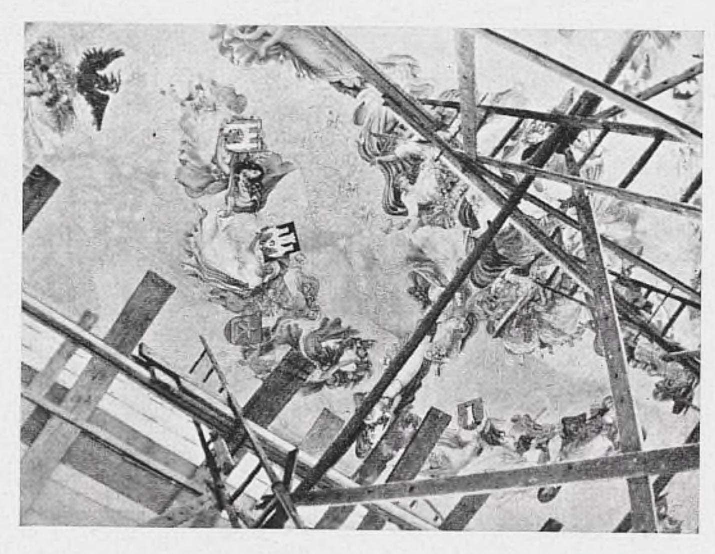
56. B. CYBIS i J. ZAMOYSKI. Plafon w Gimnazjum Polskim w Gdańsku.
Pory roku: Lato. Fresk.



57. B. CYBIS i J. ZAMOYSKI. Plafon w Gimnazjum Polskim w Gdańsku.
Fragment grupy środkowej: Plon.



58. B. CYBIS i J. ZAMOYSKI. Głowa geniusza pokoju z plafonu w Gimnazjum Polskim w Gdańsku.



59. B. CYBIS i J. ZAMOYSKI. Plafon w Gimnazjum Polskim w Gdańsku. Widok całości w czasie pracy.

plafonu. Po tych osiach jakby promieniują z niej na cztery strony cztery grupy symboliczne. U stóp Polonii grupa geniusza wojny, a więc postacie alegoryzujące przemysł, rolnictwo, siłę, entuzjazm, ofiarność, kończące się u dołu cielskiem szalejącego byka i upostaciowaniem wojny w kształcie kobiety z tragicznie załamanym ramieniem nad głową i rozwianymi włosami. Grupy boczne — z lewej strony Polonii — wyobrażają sztuki wyzwolone, a więc muzykę, poezję, plastykę; z prawej strony — dyscypliny ścisłe: astronomię, matematykę i filozofię. Nad Polonią spiętrza się grupa symbolizująca plon, błogosławieństwo, radość, z wystrzelającą ku górze postacią niewieścią, okoloną unoszącym się ptactwem, jakby wyobrażającą twórczy poryw ku przyszłości.

Dookoła kompozycji centralnej na trasie elipsy rozwinięte są wstęgowo grupy postaci kobiecych, symbolizujących dzielnice Polski, co uwidocznione jest w trzymanych przez nie tarczach herbowych i charakterystycznych dla danych miejscowości emblematach.

Wreszcie w rogach plafonu, na przekątnych, znajdują się grupy alegoryczne czterech pór roku. Stanowią one cztery odmienne akcenty barwne, zamykające całość kompozycji plafonowej. Jesień — unosząca się w rozwianych fałdach płaszcza niewiasta z dziećmi, owocami, ptactwem, sową i bykiem — w gamie brązowo-żółtej. Lato — pełna wdzięku kompozycja dziewczęcia na jelonku, z koroną kwietną na głowie, w asyście różowych gołębi, rudego koguta i baranka — w tonie perłowo-różowym. Wiosna w postaci trzech niewiastek, z których ramion spływają ukwiecone wieńce, z symboliczną rybą u dołu — błękitno-różowa. I wreszcie oliwkowo-brązowa zima w ciekawym ujęciu dwóch wirujących, jak liście zeschłe, wokół siebie postaci (jedna z nich w kunsztownej mantyli koronkowej, przywodzącej na myśl zamróz i śnieżycę) z emblematami zamierającego i uśpionego do wiosny życia.

Artyści wykazali dużo pomysłowości w różnorodnych koncepcjach ruchu. Gra falisto przeplatanych zarysów figuralnych w skomplikowanej sieci rozchwianych fałdów szat, draperyj i płaszczów ma coś z szaleństwa baroku lub późnego gotyku, jest jednak wszędzie czytelna, jasna i przejrzysta. Postacie są rozwinięte w płaszczyźnie stropu, skrótów więc prawie nie ma. Zarysy ich są rzutowane na ciemniejsze tło rozwiewających się również w płaszczyźnie poziomej płaszczów, z którymi tworzą subtelne akordy jasnych fioletów z różowym, płowych żółtych z płową purpurą lub bladą zielenią i błękitem, jasnoszarych i zielonkawych z odcieniami moreli, oliwki i ceglastożółtych.

Modelowanie jest zgodne z formą, to znaczy bez akcentowania źródła światła, co, jako charakterystyczny sposób kształtowania klasycznego, trochę niesamowicie sprzęga się z rozszalałą barokowo burzą splotów form, wężowatych kierunków linijnych i zwichrzonych obrzeży.

Charakter ekspresjonizmu, a może raczej pewnego gotycyzmu, przebija w samym rysunku postaci, które zdają się być bardziej związane z ogólną dynamiką kształtowania

i z rozfalowanym ruchem całości, niż z autonomicznymi prawami budowy organicznej. Stąd częste deformacje, niekiedy budzące poważne zastrzeżenia.

Przy wielkiej rozmaitości form, jeden motyw stale się powtarza we wszystkich partiach plafonu, — typ twarzy kobiecej o szeroko rozstawionych oczach, obłym zarysie nosa, warg i podbródka ze specyficznym uśmiechem – grymasem, znany zresztą dobrze z obrazów B. Cybisa.

Troską o płaszczyznowe wrażenie plafonu niewątpliwie podyktowany był wybór tła. Barokowe, a nawet i renesansowe plafony rozwiązywano przeważnie „na głębię". Dzisiejszy zmysł architektoniczny unika tego rodzaju jakby przebijania muru, a więc właściwie unicestwiania go. Znaleźć zaś inne rozwiązanie nie jest łatwo. Wybrana przez artystów jako tło, mapa nieba z figurami zodiaku, ma w sobie wartość nieskończonej przestrzeni w głąb i zarazem płaszczyzny. W poszukiwaniach współczesnej koncepcji plafonu artyści zwrócili na to uwagę. Bodaj pierwszy prof. Kowarski zastosował ten pomysł na plafonie gmachu Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Przy pracach konkursowych na plafon pawilonu polskiego na Wystawie Międzynarodowej w Paryżu motyw ten był już powszechnie stosowany. W plafonie gdańskim dał on rezultat nadzwyczaj szczęśliwy. Szeroki płaszcz błękitu, sam przez się jako kolor, doskonale związał rozpostarte na stropie kompozycje figuralne i zharmonizował jednocześnie przez stopniowanie bladożółtych, szarych i białych obrzeży stropu wokół plafonu z błękitną zielenią ścian sali. Następnie jakże wzbogacił całość malowidła! Dał podstawę do wprowadzenia olbrzymich figur zodiaku, których zarysy, wydobyte samą fakturą w tynku, stanowią przejmujący kontrast z drobnymi przy nich, rozfalowanymi formami grup postaciowych. Dodajmy do tego setki gwiazd i punktów świetlnych drogi mlecznej, przeplatających się z tematowymi formami plafonu, wyzierających z każdego załomu ich obrzeży... Toteż na całej przestrzeni fresku wszystko drga, żyje, pławi się w dosycie formy, barwy i ruchu.

Plafon jest freskiem prawdziwym (buon fresco), to znaczy, że wykonany jest wapiennymi farbami na świeżym tynku. Jest to już druga duża praca freskowa B. Cybisa i J. Zamoyskiego. Im też przypada zasługa pierwszeństwa we wskrzeszeniu na gruncie polskim tej najszlachetniejszej z technik ściennych. Porównywając plafon gdański z pierwszym freskiem artystów (w hallu Wojskowego Instytutu Geograficznego w Warszawie), możemy stwierdzić ogromny postęp w samym opanowaniu techniki i utajonych jej możliwości. Malując tak zwane „dniówki" na świeżo założonym tynku, a więc jeszcze zupełnie mokrym i elastycznym, artyści wyzyskali tę jego właściwość dla niezwykle urozmaiconego fakturalnego rozpracowania. Są tam partie podrzeźbiane, nakładane, modelunki samym tylko wapnem podłoża i węglem przepróchu, kształtowanie reliefowe wyrobione kielnią w mokrym wapnie i przeplatane farbą wapienną. Wszystko

to są po raz pierwszy stosowane próby wydobycia nowych walorów fresku, znacznie potęgujące ogólne wrażenie. Jest tam cały skarb pomysłów techniczno-artystycznych, kryjących w sobie przy dalszym opracowaniu zupełnie nieprzewidziane możliwości wyrazu. W malowidle gdańskim osiągnęli autorzy nadto rzecz najtrudniejszą w fresku — czystość kolorytu, jego przejrzystość, różnorodność i siłę, co przy bardzo ograniczonej palecie barw freskowych i rozbielającego spoiwa (wapna) świadczy o wysokim majsterstwie.

W tej samej sali Stefan Płużański i Mieczysław Jurgielewicz wykonali 10 niedużych fresków w polach prostokątnych pod parapetami okien. Wyobrażają one dwa cykle scen z historycznego i dzisiejszego polskiego szlaku handlowego do morza. Cykl „Wisłą do Gdańska" obejmuje dawne stacje handlowe — Kraków, Sandomierz, Kazimierz, Warszawę i Gdańsk, cykl zaś „Koleją do Gdyni" miasta Katowice, Gniezno, Kruszwicę, Bydgoszcz i Gdynię. Freski te posiadają wyraźny charakter graficzny, przy czym autorzy posługiwali się formą stylizowaną, a więc niejako wtórną i nie odpowiadającą duchowi kształtowania plafonu, będącego poważnym etapem indywidualnym w poszukiwaniach stylu współczesnego (ryc. 61).

Omówione malowidła prof. Śleńdzińskiego i plafon gdański, mimo całej różnicy postawy artystów w rozwiązywaniu form i układów kompozycyjnych, posiadają pewien rys wspólny. Jest nim dążność do fakturalnego wzbogacenia powierzchni malowideł przez nawarstwianie tynku, pogłębianie i podrzeźbianie pewnych partyj. Dążność tego rodzaju stanowi być może jedną z najbardziej charakterystycznych cech współczesnej koncepcji malarstwa ściennego.

Pierwsze próby w kierunku przełamania tabu płaskości obrazu podjął prof. Śleńdziński już w r. 1925. Między innymi doprowadziły go one do polichromowanych obrazów-płaskorzeźb. Jednak dopiero w malarstwie ściennym koncepcja ta zyskała szerokie rozpowszechnienie, rozkwitając pod ręką artystów wciąż nowym i odmiennym blaskiem. A to są dopiero pierwsze kroki... Już malowidła w pawilonie polskim na wystawie nowojorskiej przygotowują nam w tym względzie zapewne nową rewelację.

*

Główną wartością sgraffita prof. Leonarda Pękalskiego na zewnętrznej ścianie ryzalitu dawnego arsenału w Warszawie jest niewątpliwie sam fakt wznowienia tej techniki w jej najszlachetniejszej dawnej postaci. Współczesne sgraffita były „grube", tzn. ich zewnętrzna warstwa zaprawy była gruba i nakładana jak tynk. Pozwalało to na wydobycie jedynie większych płaszczyzn, powodując „płaski" charakter kształtowania.

Prof. Pękalski oparł się na starym rozumieniu sgraffita, w myśl którego warstwę zewnętrzną nakłada się cienko pędzlem, co umożliwia cieniowanie cienką swobodną kreską. Rozszerza to znacznie możliwości modelowania.

Kompozycja ujęta jest w kształcie wielkiego fragmentu architektonicznego, zajmującego niemal całą ścianę piętra. Wyobraża ona mur boniowany obrzeżony u góry fryzem z kartuszów herbowych i emblematów wojennych. Niżej bonie tworzą obramienie dwóch wydłużonych pól prostokątnych, w których artysta umieścił w kręgach portrety Władysława IV i Józefa Piłsudskiego na tle draperyj i kartuszów (ryc. 60).

Całość robi wrażenie czarnego rysunku tuszowego na tle białej zaprawy, z subtelną wnikliwością wcielającego typy kształtowania renesansu i wczesnego baroku. Jest to jednak tendencja stylizacyjna, stawiająca omawiane sgraffito jakby na uboczu poszukiwań doby dzisiejszej. Natomiast zwrócenie uwagi na niedoceniane dotychczas możliwości sgraffita może mieć duże znaczenie dla dalszego rozwoju tej techniki przy zastosowaniu jej do celów sztuki współczesnej.

JÓZEF EDWARD DUTKIEWICZ

X Salon Instytutu Propagandy Sztuki

X Salon I.P.S. nie przynosi jakichś nowości ani sensacyj. Jego charakter nie odbiega od typu, jaki się począł ustalać od kilku lat ostatnich. Tym bardziej jednak wymaga on głębokiej uwagi i starannej analizy od piszącego (ryc. 62—73).

Ustalenie się charakteru periodycznego zjawiska, jakim są salony plastyki, winno pociągnąć za sobą wnioski bardziej ogólne i poszukiwania syntezy choćby powierzchownej. Niestety, nie tak łatwo znaleźć ogólną sferę, w której mieściłyby się wszystkie reprezentowane na salonie kierunki myśli twórczej, a której kształt przedstawiałby nam syntetyczną charakterystykę całości. Jak zawsze atrakcyjna moc nowości odciąga uwagę raczej ku szczegółom. Ten normalny objaw, któremu ulegają stale nasi „zawodowi" krytycy w swych omówieniach wystaw, musi być jednak usunięty. Trzeba bowiem znaleźć tu daleki dystans — linie synoptyczne łączące różne artystyczne zjawiska— poznać rzut i plan współczesnych idei twórczych, których zazwyczaj oglądamy zewnętrzne ściany. Trzeba dobrze się trzymać, żeby nie dać się pociągnąć płytkim i złym obserwacjom w rodzaju tych, iż malarz K. namalował Krzemieniec bardziej zielono niż to robi zazwyczaj, a drugi p. D. pokazał najlepszy swój portret bo, — jak się okazuje — w ogóle przed tym portretów nie wystawiał. Z drugiej strony nie wolno się ograniczać do rozbioru — starannego nawet — ściśle tylko fachowych, technicznych zagadnień plastycznych. Wystawa nie jest przeznaczona tylko dla artystów. A widz — nawet dobrze przygotowany plastycznie — obok zadowolenia formalnego, będzie szukał — trzeba to wreszcie otwarcie powiedzieć — zawsze treści. Wszystko jedno treści tematycznej, czy abstrakcyjnej, surrealistycznej, czy po prostu nowego spojrzenia na naturę, ale treści, którą powinien posiadać sam twórca dzieła sztuki.

Jedna charakterystyczna obserwacja nasuwa się — od dłuższego już zresztą czasu — na widok przychodzących na wystawy malarzy lub rzeźbiarzy. Snują się, obserwują z niepokojem wystawione przedmioty, jakby szukając odpowiedzi na dręczące ich pytania. Niestety, nie znajdują odpowiedzi. Bo oto z obrazów wyglądają niespokojni autorzy, czekając na słowa opinii. Rozgląda się szukająca właściwej formy Bielska, nie znajdujący odpowiedzi w Paryżu Ruszkowski, waha się między zamierze-

niem a rezultatem w swym portrecie na werandzie Czapski, boi się mocniej sprecyzować swój liryczny wyraz Wolff; spoza gwałtownych uderzeń pędzla rzuca pytające spojrzenia Kononowicz; patrzy osowiała spośród stosu pierzyn w swej „kołysce" Roszkowska. Nie oni tylko. Zdają się tęsknić za prostotą wypowiadania się, za pewnym i trwałym gruntem, gdzie wiedza malarska byłaby łatwiej dostępna, a stosunek do treści bardziej wyjaśniony w uznaniu opinii. Lecz kto ma wyrażać tę opinię, skoro istniejąca krytyka artystyczna nie zdaje sobie sprawy z ich niepokojów i zadowala się cierpliwym mieleniem słów na plewy? Gdzie mają szukać porady?

W tych wezbranych niepokojem rozmowach publiczność nie przyjmuje udziału. Po prostu nie interesują jej problemy, nurtujące świat plastyki. Nie wypowiada się przez poparcie materialne, czy żywsze zainteresowanie tym lub owym z plastyków. Nie ułatwia w niczym orientacji nawet co do własnych upodobań czy skłonności. Czyż więc można się z tej strony spodziewać odpowiedzi?

W ostatecznym wyglądzie salonu jest wprawdzie pewien czynnik, który należy uwzględnić. Tym czynnikiem jest jury. Ono to przez wybór dzieł na wystawę nadaje jej określony wyraz, feruje pewną opinię. Lecz nie zapominajmy, że jury wyłonione jest mniej więcej spośród wystawiających artystów, a zatem odpowiada ono ogólnie układowi sił i idei wśród wystawiających. Nie może być więc brane pod uwagę, jako wyrażenie opinii nie uprzedzonych widzów.

Wśród tego braku kryteriów będę się starał ująć najbardziej ogólne cechy, które mi się nasuwają, a które — sądzę — są charakterystyczne nie tylko dla X salonu I. P. S. I chociaż wiem, że koledzy-malarze i rzeźbiarze wolą konkretne uwagi, dotyczące każdego poszczególnie, od uogólnień i teoryj, to nie sądzę, aby przy omawianiu salonu krytyka indywidualna wystawiających była możliwa. Myślę, że zadaniem dorocznego salonu powinno być właśnie dostarczenie materiału do obserwacyj i wniosków syntetycznych. Wierzę, iż bieżący salon dostarcza sporo takich wniosków nie nowych i ustalonych.

Wolno zacząć od stwierdzenia, że na salonie listopadowym 1938 r. ogólny poziom produkcji plastycznej podniósł się nieco i nie ustępuje salonowi z r. 1937 pod względem żywego zainteresowania dla formy barwnej, uszlachetnienia zestawień barw na palecie i opanowania faktury malarskiej. Znać jednocześnie bardzo małe zainteresowanie rysunkiem i problemami kompozycji płaszczyznowej i dekoracyjnej. Wprowadzenie szeregu nowych nazwisk, otwarcie drzwi dla „nowych ludzi" nie przyniosło spodziewanego odświeżenia. Nowi ludzie nie wnieśli nowych idei. Lecz właśnie zamierzam pisać o ideach, sądząc, że w obecnym salonie idee — jako bardziej świadome celu i samoistne — więcej zasługują na krytykę niż ludzie. Toteż odkładając na razie omówienie poszczególnych dzieł, artystów i indywidualności, zwracam się raczej ku zagadnieniom treści duchowej, które wysuwają się na czoło.

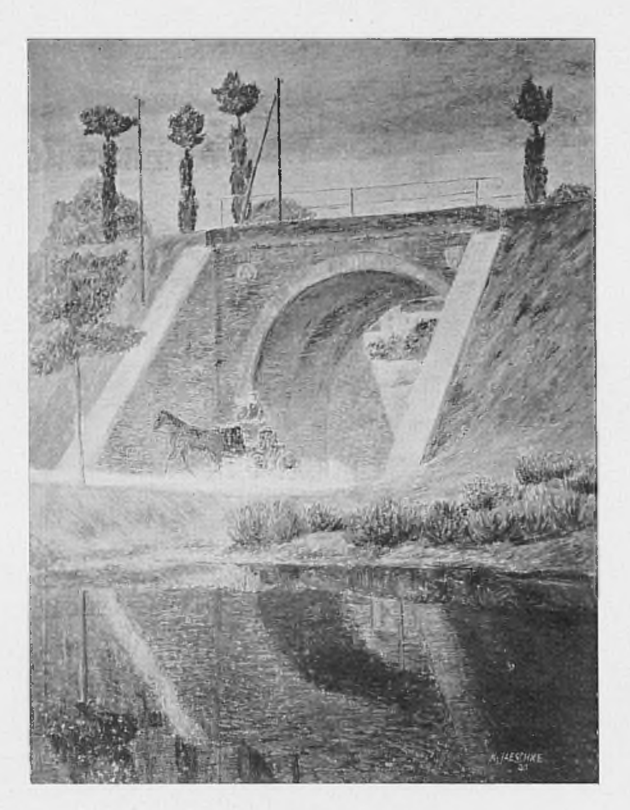
60. L. Pękalski. Dekoracja ściany zewnętrznej dawnego arsenału w Warszawie. Sgraffito.



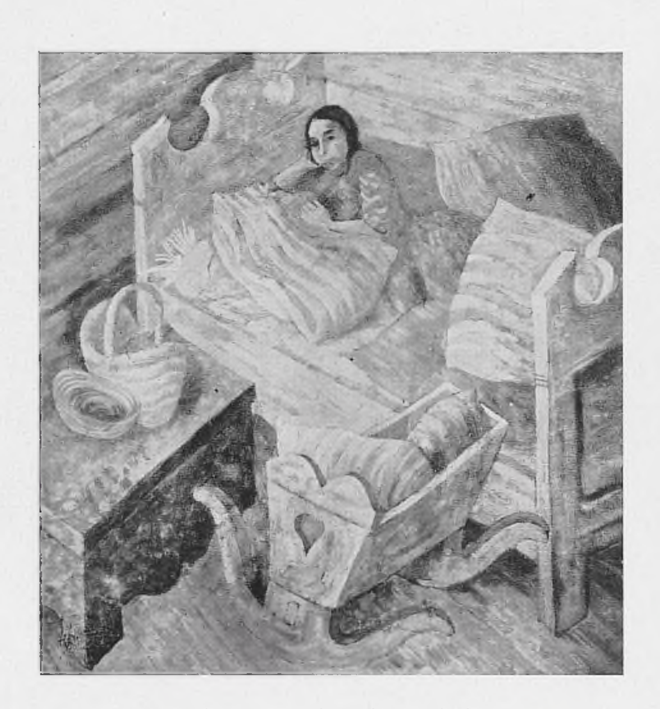
61. Proj. M. Jurgielewicz i S. Płużański. Wyk. S. Płużański. Bydgoszcz. Fresk na tynku fakturowym w sali Gimnazjum Polskiego w Gdańsku.



62. H. Rudzka-Cybisowa. Portret.



63. M. Jaeschke. Pejzaż.



64. T. Roszkowska. Kołyska.

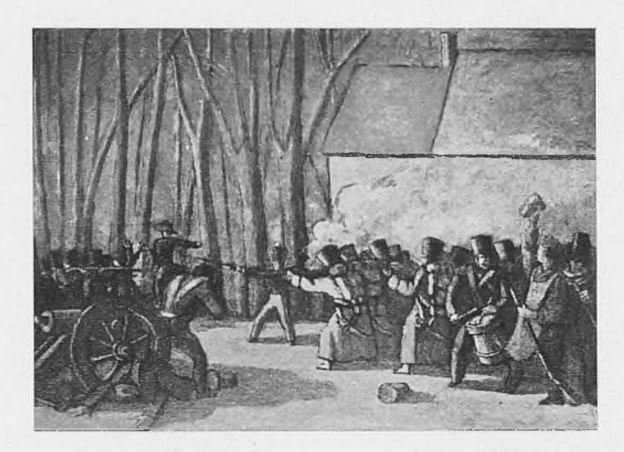


65. T. Czyżewski. Krajobraz z Wiśniowej.

Fot. Cz. Olszewski.



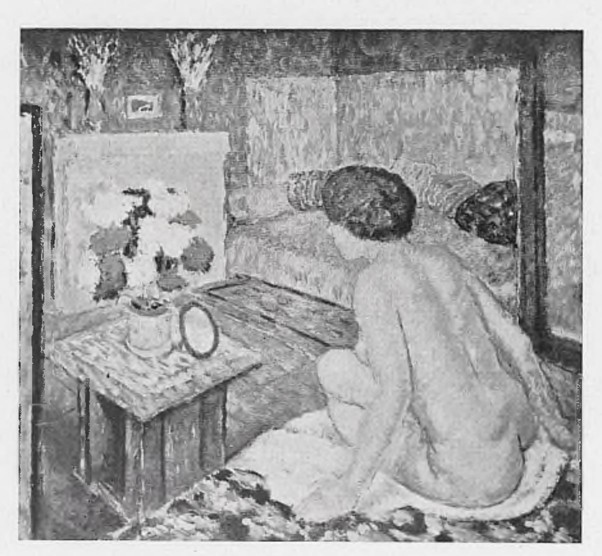
66. J. Sokołowski. Pejzaż.



67. L. Pękalski. Obrona Arsenału 1830.



68. Cz. Rzepiński. Czerwony konik.



69. T. Niesiołowski. Wnętrze.

Fot. Cz. Olszewski.



70. A. Karny. Samouk.



71. S. Horno-Popławski. Bandurski.



72. F. Habdas. Polonia Victrix.



73. F. Masiak. Dziecko I.

Fot. Cz. Olszewski.

Historyzm. — Malarze nie lubią, kiedy im wyciągać rodowód, ustalać przynależność do parafii, wskazywać na źródła wykorzystanego kredytu twórczego. W podświadomości plącze się jeszcze, nie precyzowany już, postulat indywidualności i niezależności twórczej. Ciąży niejasny legat epoki neoromantyzmu — podtrzymany spekulacyjnym duchem pewnych prądów szkoły paryskiej — głoszący zasadę wnoszenia absolutnie nowych wartości artystycznych. Nie będzie nowością, gdy się stwierdzi, że w praktyce ten czynnik ambicjonalny u 90% maszeruje kulawo w ostatniej czwórce twórczych czynników, że przecież nie ma ani tylu indywidualności, ani tylu możliwości w sztuce, aby każdego stać było na oryginalność. Nic też dziwnego, iż tę tęsknotę za odrębnością wyrazu karmi się rozmaitością form historycznych, czerpanych według gustu i upodobania. Na salonie listopadowym ten kierunek upodobań jest wyraźnie zreglamentowany i nastawiony na jedną epokę: wiek XIX. Wyjątki są nieliczne. Nie bierze udziału w salonie Bractwo Św. Łukasza, które normalnie demonstruje daleko większą rozpiętość zainteresowań historycznych. W ogólnym bilansie salonu jest historyzm pozycją bądź co bądź bardzo poważną, której nie wolno ukryć ani wymazać. Pozycja ta ilustruje jaskrawo brak śmiałości i otwartości w stosunku do współczesnej rzeczywistości u obecnego pokolenia malarzy.

Rozpowszechnienie i wspaniałe udoskonalenie reprodukcji kolorowej otwarło drogę dla tak mocnego rozkwitu historyzmu. Dla wielu reprodukcja zastępuje studia zagraniczne. W każdej pracowni wisi po kilka tęgich facsimile ulubionego mistrza, a jakże często reprodukcja towarzyszy malarzowi w pracy na sztaludze i jeśli nie jest już przedmiotem zwyczajnego „zwalania", to staje się najskrytszym doradcą i źródłem inspiracji w jego twórczości. Można więc o współczesnej wystawie — w danym wypadku o salonie listopadowym I. P. S. — pisać odwróciwszy zagadnienie, a mianowicie, jako o dziełach minionych mistrzów, żyjących w refleksjach artystycznych i interpretacjach współczesnych.

Z obcego malarstwa wiek XIX rozpoczyna Courbet. Jego inspiracje żyją w dwóch obrazkach Pachniewskiej i w pejzażu Sokołowskiego. Kiedy u pierwszej wypowiada się to w powierzchownym powtórzeniu pomysłu kompozycyjnego, znanego w kilku postaciach u Courbeta, a przy zupełnie nie zorganizowanej budowie kolorystycznej obrazu, to Sokołowski zdaje się czerpać z środków malarskich malarza francuskiego. Odpowiada mu zwłaszcza courbetowski nastrój wieczorny, osiągany za pomocą soczystych brązów i kombinacyj ugrowych. Ogólny nastrój zbyt uwodzi Sokołowskiego i każe mu zapominać o brudach jakie występują w głębszych partiach jego obrazu w miejsce koloru. Całość jest jednak dobrze zbudowana rysunkowo, trafnie określa formę, co jest stosunkowo rzadką zaletą na salonie. — Manet odzywa się mocnym i wyraźnym echem w „Obronie arsenału 1830" Pękalskiego. Nie podobna tak zobaczyć tej sceny bez „roz-

strzelania cesarza Maksymiliana", nie trudno zestawić i budowę formy kolorystycznej z wielkich powierzchni barwnych: szarych i soczyście kolorowych z charakterystycznym ożywieniem plamą jasną, prawie białą. Obraz Pękalskiego jest jednym z najlepszych obrazów salonu. Budowany z całą powagą zadania tematycznego i głęboką świadomością środków malarskich, jest najszlachetniejszym przykładem historyzmu. Wierzę jednak, że Pękalski wystartuje z płaszczyzny historyzmu w sferę rzeczywistości. Pisarro przemawia swym przyciszonym głosem w nastroju barwnym „jesiennego pejzażu" Wilkanowicza. Pointylistyczna budowa powierzchni barwnej w zestawieniach szaro–zielonych czyni tę interpretację miłą. Podobny sposób ujęcia tematu, zestawienia barwne, podmalowanie i sposób kładzenia pędzla w dwóch obrazach z Paryża Jasińskiej–Żuławskiej, znany nam już jest z redakcji Renoira. Nie zmniejsza to zmysłowego przeżycia tego samego widoku. Bonnard jest zbyt sztandarowym dla dużej części młodych malarzy w Polsce, aby jego interpretacyj brakło na salonie. Między innymi, on to przemawia przez Ormezowskiego i Rzepińskiego, a także, co jest niewątpliwie nowością, wraz z Vuillardem przez Niesiołowskiego. Ostatni Picasso z wojennego okresu znajduje zwolennika w Marczewskim.

I malarze polscy znajdują wielu amatorów. Michałowski puszczony na raster techniki dywizjonistycznej, w zestawieniach różowo–niebiesko–lila i żółto–szarych przemawia słabym głosem w „Mohorcie" E. Gepperta. Obrazy Kramsztyka zdają się być inspirowane przez portrety Matejki. Prowadzenie formy czarną farbą, różnicowanie faktury np. ciała i materiałów, pewien charakter barokowej cielesności dyktuje to zestawienie.

To oczywiście nie są wszyscy wystawiający. Wybrani jednak spośród najlepszych, tych, co nadają wyraz wystawie. Nie mogłem się oprzeć zestawieniom, które posiadają tak głęboką wymowę. One to decydują bowiem o stosunkowo niskim potencjale twórczym salonu. Nie przeszkadza to, że historyzm daje pewien rezultat pozytywny. Jest nim ogólne podniesienie się wiedzy malarskiej.

Współczesne zagadnienia.—Rozwielmożniony historyzm form znacznie utrudnia zorientowanie się w zasadniczych dążnościach i rozwoju zagadnień bieżących na salonie. Sądzę jednak, że można tu postawić pewne ostrożne wnioski. Dotyczą one zarówno treści, jak i formy malarstwa na salonie. Treść nie przynosi żadnych nowości. Przedstawień figuralnych i kompozycyj jest bardzo niewiele wśród wystawionych prac. Przytłaczającą większość stanowią pejzaże i martwe natury. Trawa i stół z gratami. Jest w tym smutek jakiejś reguły i ucisk nawyków szkoły. Człowiek jest w większości wyrugowany z obrazów, a jeśli jest, to źle rysowany albo nieciekawie ujęty. Charakterystyczne, że są tylko dwa obrazy abstrakcyjne: Marczewski i Menkesowa. Ujęcie treści wróży natomiast pewną zmianę, a mianowicie żywszy i bardziej bezpośredni stosunek do natury.

Coraz mniej sztucznego i schematycznego ujęcia natury, jakie reprezentuje jeszcze np. Lam lub Winkler. Natura nie chce być już układana, strzyżona i czesana w obrazie. Kompozycje w których ludzie układają się w pozy gimnastyki rytmicznej — jak u Ruszkowskiego w jego ,,straganie'' lub jak przedmioty w martwej naturze — w ,,Modelach'' Pronaszki — gdzie pies potraktowany jest jak czajnik, człowiek jak pies, a dobrze namalowany akt kobiecy traci na sile w tym niepotrzebnym związku, — nie przemawiają już do wyobraźni. Natura w całej swej niespodzianości i przypadkowości chce służyć za nowe natchnienie i osnowę dla malarza, rozstrzygającego barwną powierzchnię obrazu. Za przykłady takiego świeżego podejścia do treści obrazu, nowego naturalizmu, posłużyć mogą: portret Rudzkiej-Cybisowej, pejzaż Czyżewskiego, ,,Trembowla'' Seydenmanowej, pejzaż Wodyńskiego. Za przykład, że natura w swej przypadkowości, podpatrzona nawet groteskowo, dostarcza wdzięcznej kompozycji figuralnej posłużyć może obraz ,,Bieda-szyb'' Matuszczaka. Prawda w sumiennym podejściu do natury i odkrywczość w znajdywaniu jej przypadkowości, zdają się być wytycznymi w zakresie treści dla malarstwa. Stwarzają one o wiele więcej nowych możliwości, aniżeli architektoniczność i schematyzm w ujmowaniu treści w ubiegłym okresie. Ten stosunek jest też może reakcją na nudną dyscyplinę kompozycyjną i treściową obrazów od secesji po kubizm i nowsze kierunki formalistyczne. Czy dążenia te są uświadomione? Chyba raczej następują one drogą podświadomych reakcji, których baczna obserwacja jest naczelnym obowiązkiem krytyki artystycznej.

Opisane zagadnienia treści wchodzą w zakres problemów formalnych. Trzeba stwierdzić, że problem budowy formy barwnej jest nadal w obrazach zagadnieniem naczelnym, jakie zajmuje bez reszty, powiększający się w stosunku do poprzednich, zastęp malarzy. Uświadomienie pewnych zasadniczych pojęć z tego zakresu widoczne jest już u większej ilości wystawiających, co niewątpliwie jest objawem pocieszającym. Na pierwszym miejscu trzeba tu umieścić Cybisa J., którego ,,kwiaty'' w ogólnej szlachetnej gamie chromatycznej rozwijają niezwykłe wprost bogactwo zestawień. Barwy nabierają tu mocy działania starej mozaiki, utrzymując się mimo silnych różnic walorowych, na powierzchni płótna. Wiele zalet mocnej budowy posiada również pejzaż Rudzkiej-Cybisowej, pełen różnorodnych zestawień zieleni podtrzymanych różem i niebieskim. Z Kapistów należy też wymienić Czapskiego. W jego ,,Gołębniku'' wiąże się w dobrze zbudowaną formę wielka ilość kombinacyj koloru zielonego. Te zieloności podnoszą znakomicie uroczy nastrój treści tego obrazu. Jego drugi obraz natomiast w silnych zestawieniach zielonych i ceglasto-niebieskich, jest zupełnie chybiony w gamie i sądzę, że nie powinien się znaleźć obok ,,Gołębnika''. Dowodem bardzo wykształconego poczucia formy rysunkowej i wysubtelnionego odczuwania barw jest utrzymany w prostej srebrnej tonacji pejzaż Czyżewskiego. Narzuca on widzowi pewną, zamkniętą i nieodwołalną for-

mę pejzażu górskiego. „Odaliska" tegoż autora posiada w założeniu barwnym wszelkie cechy dobrego i perwersyjnego smaku malarskiego. Jej rysunek jednak, zwłaszcza górnej części aktu, nie znajduje usprawiedliwienia kompozycyjnego. Wiele wiedzy i nastroju lirycznego umieją wydobyć w swych obrazach Wolff i Szczepański. Wspólna im ostrożność w rozwiązywaniu zadań, utrudnia może osiągnięcie pełnych rezultatów. Spokojna, logiczna i mocna budowa cechuje pejzaże Kossowskiego. Kononowicz dał dobrze rysowany obraz „kopanie ziemniaków" jednakowoż bez pogłębienia i zdecydowania kolorystycznego. Korzystną ewolucję w kierunku rozbudzenia poczucia koloru i opanowania faktury należy zanotować u braci Seidenbeutlów. Wreszcie zwrócić trzeba uwagę na objaw, który grozić może wynaturzeniem dla patrzenia barwnego u kilku malarzy. Jest nim stosowanie gamy cynobrowo-kobaltowej z zielonym, do każdego widzianego zjawiska w naturze. Obserwuję to u Gerżabka, Gepperta, Różańskiej, Dołżyckiego, Krzetuskiej. Na wymienienie zasługują wreszcie: Jaeschke za poważnie skomponowany i namalowany pejzaż, Hryńkowski za interesujące treściowo dwa obrazy, Truskolaski za logicznie zbudowany pejzaż, Roszkowska za oryginalne ujęcie tematu, który oczywiście winień był być zrobiony jako ilustracja, a nie jako obraz.

Wśród grafiki — poza zwyczajnym typem dekoracyjno-użytkowym oraz pracami Brandla, Klukowskiego i Toma — przemawia mocno do wyobraźni Mrożewski ilustracjami do „Boskiej Komedii". Wizje te ucieleśnione są w postaci tak malowniczej i dekoracyjnej, że nie podobna wyobrazić sobie, aby nie poruszyły każdego rozbudzonego plastycznie umysłu. One też posłużyć mogą za dowód, że dobrze zredagowana treść wcale nie obniża potencjału artystycznego dzieła.

Ciekawe przeciwstawienie w stosunku do malarstwa stanowi rzeźba. Nie ma w niej niepokojów, poszukiwań i niespełnienia. O skromnym może i ograniczonym zakresie, ale jednolita i opanowująca zasadnicze problemy formy. Brak na salonie wielu nazwisk rzeźbiarskich. Mimo to określone zadanie w większości dekoracyjne, dobrze podany i wypracowany materiał decydują o ogólnym wrażeniu raczej dodatnim. Zwracają uwagę zwłaszcza rzeźby o charakterze dekoracyjnym, jak dobrze skomponowane dwie figury dzieci Masiaka, dekoracyjny „daniel" Klukowskiego, łączący zalety zakomponowania płaszczyzny z wykonaniem wklęsło reliefowym, dekoracyjny o renesansowym charakterze „chłopiec z gałązką" Pietkiewicza, mocny w wyrazie, dzięki wywołaniu dynamiki w masie plastycznej, „Bandurski" Horno-Popławskiego wreszcie dekoracyjne, trochę twarde w formie „Bliźnięta" Tchorka. „Popiersie kobiety" Wildena, ujęte w syntetyczną, prostą formę, przemawia do widza mocą bezpośredniości odczucia artystycznego. Trzeba też wymienić rzeźbę „Polonia victrix" Habdasa, która chociaż pozbawiona polotu kompozycji czy uroku swobodnego potraktowania formy, zwraca uwagę plastyka sumiennym opracowaniem i nieskomplikowanym rozwiązaniem trudnego

tematu. Podkreślam — rzeźba nie przedstawia rzeczy ani porywających, ani nawet wzruszających, nie może nawet służyć za pełny obraz twórczości polskiej za rok 1938. A jednak, dzięki ograniczeniu zadania i starannemu opanowaniu formy, może być uważana za demonstrację pozytywną.

Ogólne refleksje, jakie się nasuwają po salonie listopadowym 1938 r. wobec obszernego wyczerpania tematu przy omawianiu malarstwa, nie mogą być rozwlekłe. Byłoby dobrze, gdyby się je dało ująć w jedno zdanie. Nie sądzę, by to było możliwe. Dążenia plastyków mimo wszystko są dosyć rozbieżne i trzeba sporej ostrożności, aby wydobyć z nich istotną treść. Trzeba również tę treść ująć raczej w formie postulatu, aniżeli twierdzenia. Sztuce współczesnej potrzeba treści wewnętrznej i wiary, która by dodała pewności w jej poszukiwaniach. Onieśmielenia płynące z kompleksu historyzmu muszą być pokonane. Sądzę, że wiara taka zdolna jest obudzić nowy żywy stosunek człowieka i artysty do natury i otaczającego go życia, a na tej podstawie może przynieść nowe i głębokie wartości plastyczne.

Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki

z okresu
od 1.IV 1937 do 31.III 1938

RADA INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI

w kadencji 1937/1938

1. *Michał Boruciński*
2. *Prof. Tadeusz Breyer*
3. *Michał Bylina*
4. *Prof. Stanisław Ostoja-Chrostowski*
5. *Bolesław Cybis*
6. *Jan Cybis*
7. *Rektor Wojciech Jastrzębowski*
8. *Prof. Zygmunt Kamiński*
9. *Apoloniusz Kędzierski*
10. *Prof. Felicjan S. Kowarski*
11. *Prof. Henryk Kuna*
12. *Dyr. Dr Stanisław Lorentz*
13. *Prof. Leonard Pękalski*
14. *Prof. Bohdan Pniewski*
15. *Prof. Tadeusz Pruszkowski*
16. *Doc. Dr Juliusz Starzyński*
17. *Franciszek Strynkiewicz*
18. *Dziekan Ludomir Śleńdziński*
19. *Kazimierz Tomorowicz*
20. *Doc. Dr Mieczysław Treter*
21. *Prof. Dr Michał Walicki*
22. *Jerzy Warchałowski*
23. *Wacław Wąsowicz*
24. *Gen. Kordian Zamorski*

KOMITET GŁÓWNY

prezes	*Bohdan Pniewski*
vprezesi	*Zygmunt Kamiński*
	Stanisław Ostoja-Chrostowski
członkowie Komitetu:	*Michał Boruciński*
	Tadeusz Breyer
	Wojciech Jastrzębowski
	Michał Walicki
dyrektor	*Juliusz Starzyński*

KOMISJA REWIZYJNA

Stefan Benzef
Jerzy Kuncewicz
Andrzej Nowak
Leopold Wellisz

Rada I. P. S. odbyła 2 posiedzenia.

Komitet Główny I. P. S. odbył 17 posiedzeń.

WYSTAWY

WYSTAWA	ILOŚĆ WYST. PRAC	ILOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	KATALOGI
59. *Architektura Wnętrza*				
I. Wnętrze mieszkalne	17 grup	41.872	20.III.37—25.IV.37	
60. *I Ogólnopolski Salon Rzeźby*	223	7.581	30.IV.37—23.V.37	36 repr. j. b.
61. *Zygmunt Waliszewski*				
wystawa pośmiertna	271			14 repr. j. b.
Aleksander Rafałowski				
wystawa zbiorowa	28			2 repr. j. b.
Lucjan Adwentowicz	32	5.986	26.V.37—11.VII.37	2 repr. j. b.
62. *Sztuka Ludowa w Polsce*	508	12.240	16.VII.37—10.X.37	6 repr. j. b.
63. *Zdzisław Czermański*	81			
Artyści Wileńscy	30			
Ludomir Śleńdziński	30			
Jerzy Hoppen	7			
Bronisław Jamontt	34			
Kazimierz Kwiatkowski	6			
Stanisław Horno-Popławski	5	3.364	16.X.37—7.XI.37	
64. *Roman Kramsztyk*				
wystawa zbiorowa	75			
Adam Rychtarski				
wystawa zbiorowa	57			
Jadwiga Simon-Pietkiewiczowa	55			
C. F. Winzer	74	3.284	10.XI.37—30.XI.37	
65. *IX Salon Malarski*	176	7.522	4.XII.37—2.I.38	13 repr. j. b.

WYSTAWA	ILOŚĆ WYST. PRAC	ILOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	KATALOGI
66. *Xawery Dunikowski*				
wystawa zbiorowa	11			
Władysław Jarocki				4 repr. j. b.
wystawa zbiorowa	33			
Henryk Gotlib				
wystawa zbiorowa	39			2 repr. j. b.
Karol Hiller				
wystawa zbiorowa	73	4.657	5.I.38—25.I.38	2 repr. j. b.
67. *Krakowskie Zrzeszenie Art. Plast.: Zwornik*	71			6 repr. j. b.
Jan Hrynkowski				
wystawa zbiorowa	64			
Adam Herszaft	49			
Henryk Grunwald	59	4.218	29.I.38—20.II.38	12 repr. j. b.
68. *Wystawa Szwedzkiego Przemysłu Artystycznego*	40 grup	20.037	26.II.38—20.III.38	39 repr. j. b.
		110.761		

Objaśnienie: w rubryce katalogów notowane są ilości reprodukcyj; skrót j. b. znaczy: jednobarwny. Pozycje wolne oznaczają katalog nieilustrowany. Brak katalogu notuje się specjalnie.

BEZPŁATNE ZWIEDZANIE WYSTAW

WYSTAWA	ILOŚĆ OSÓB	ILOŚĆ DNI	OPROWADZAJĄCY
59. *Architektura Wnętrza*	10990	2	autorzy
60. *I Ogólnopolski Salon Rzeźby*	3260	2	K. Tchorek, R. Zerych

WYSTAWA	ILOŚĆ OSÓB	ILOŚĆ DNI	OPROWADZAJĄCY
61. *Zygmunt Waliszewski* wystawa pośmiertna *Aleksander Rafałowski* wystawa zbiorowa *Lucjan Adwentowicz*	2325	3	S. Byrski, M. Siemiradzki
62. *Sztuka Ludowa w Polsce*	3075	2	F. Bartoszek
65. *IX Salon Malarski*	2022	2	K. Szarrasówna
66. *Xawery Dunikowski* wystawa zbiorowa *Władysław Jarocki* wystawa zbiorowa *Henryk Gotlib* wystawa zbiorowa *Karol Hiller* wystawa zbiorowa	775	1	
	22447		

ZESTAWIENIE FREKWENCJI I WPŁYWÓW KASOWYCH NA WYSTAWACH

Rok 1933/34	45170	zł 24.195.40
Rok 1934/35	57527	„ 25.991.19
Rok 1935/36	52624	„ 20.507.75
Rok 1936/37	71055	„ 20.864.80
Rok 1937/38	110761	„ 33.366.85

Uwaga: nierównomiernie wzrastająca cyfra frekwencji w stosunku do cyfry wpływu kasowego tłumaczy się: 1) zwiedzaniem bezpłatnym, 2) szerszą propagandą tanich biletów wstępu dla grup zawodowych, kształcących się itp.

WYSTAWY NA PROWINCJI

II Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów	Lublin
Związek Zaw. Polskich Artystów Plastyków	Lwów

ODCZYTY

73.	13.IV.1937	*Stefan Sienicki* Sto lat meblarstwa polskiego w Kolbuszowej	125
74.	17.IV.1937	*Marek J. Leykam* Forma nowoczesnych wnętrz mieszkalnych	69
75.	13.V.1937	*Mieczysław Sterling* Żywy Giotto (w 600-lecie śmierci)	59
76.	18.V.1937	*Stefan Sienicki* Tradycje polskiego meblarstwa	24
77.	20.V.1937	*Stanisław R. Lewandowski* Rzeźba klasyczna i jej dziedzictwo	83
78.	30.IX.1937	*Ksawery Piwocki* Charakterystyka sztuki ludowej na tle wystawy w I. P. S.	43
79.	5.X.1937	*Piotr Megik* Ukraińskie snycerstwo ludowe	21
80.	7.X.1937	*Józef Grabowski* Geografia artystyczna malarstwa ludowego w Polsce	18
81.	1.III.1938	*Erik Wettergren* L'art décoratif suédois	

WYDAWNICTWA

N I K E. Czasopismo poświęcone polskiej kulturze plastycznej. Wydawnictwo Instytutu Propagandy Sztuki. Z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego. Redaktor *Juliusz Starzyński.* Opracowanie graficzne *Stanisława Ostoja-Chrostowskiego.* Rocznik I. Warszawa 1937. Str. 312, 20 ilustr. i 51 tablic. — Druk wydawnictwa ukończono 30.XI.1937 r.

FILM

Krótkometrażowy film propagandowy — reportaż z wystaw: *Salonu Malarskiego, Salonu Rzeźby, Sztuki Ludowej i Architektury Wnętrza.* Za pośrednictwem biura filmowego P. A. T. rozpowszechniony w całej Polsce. — Pierwszy pokaz filmu odbył się 7.III.1938 r.

PREMIA ROCZNA INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI

Don Kichot. Litografia oryginalna Konrada Srzednickiego.

KONKURSY

KONKURS NA PLAKAT REKLAMOWY DLA POLSKIEGO PRZEMYSŁU WÓDCZANEGO S. A.

ogłoszony w porozumieniu z Kołem Artystów Grafików Reklamowych.

Data rozstrzygnięcia: 29 listopada 1937 r.

Sąd Konkursowy:

Przedstawiciele: I. P. S. — *prof. St. Ostoja-Chrostowski;* K. A. G. R. — *Edmund John i Antoni Wajwód; Polskiego Przemysłu Wódczanego,* S. A. — *dyr. Stefan Dobrowolski i dyr. Paweł Maciejewski.*

Nadesłano 81 prac w terminie oraz 6 spóźnionych, osądzonych poza konkursem.

N a g r o d a I 500 zł

Dawid Greifenberg

N a g r o d a II 300 zł

Gwidon Budecki i Władysław Sowicki

N a g r o d a III 150 zł

Edward Edelman

Zastrzeżono poprawki we wszystkich nagrodzonych pracach.

Zakupiono po 100 zł prace następujących autorów: *E. Ernesta, J. i J. Alchimowiczów, J. Rachwalskiego i Z Koperskiego, G. Budeckiego i W. Sowickiego, F. Pareckiego i IGR, E. Dodackiego i T. Piotrowskiego.*

KONKURS NA PLAKAT DLA POWSZECHNEGO ZAKŁADU UBEZPIECZEŃ WZAJEMNYCH

ogłoszony w porozumieniu z Kołem Artystów Grafików Reklamowych

Data rozstrzygnięcia: 4 marca 1938 r.

S ą d K o n k u r s o w y:

Z ramienia I. P. S. prof. St. Ostoja-Chrostowski, przewodniczący; z ramienia K. A. G. R. — Edmund John i Jan Mucharski; przedstawiciele P. Z. U. W. — Władysław Gustowski i Jan Lipski.

Nadesłano 79 prac.

Nagroda I 500 zł

Gwidon Budecki i Zygmunt Kowalewski

Nagroda II 300 zł

Tadeusz Gronowski

Nagroda III 200 zł

Zygmunt Glinicki.

Zakupy: *T. Kryszak, A. Rak., W. Sawilski oraz S. Żurominer i H. Szoken.*

NAGRODY

PIERWSZY OGÓLNOPOLSKI SALON RZEŹBY, maj 1937

Data posiedzenia Sądu rozdania nagród: 15 maja 1937 r.

Skład Sądu:

Prof. Xawery Dunikowski, prof. Jan Szczepkowski, prof. Edward Wittig.

Delegaci:

Dr Jerzy Sienkiewicz — Ministra W. R. i O. P., prof. Tadeusz Breyer — Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego, dyr. dr Stanisław Lorentz — Prezydenta m. st. Warszawy.

Uznanie Honorowe

HENRYK KUNA

STANISŁAW ROMAN LEWANDOWSKI

Nagroda Prezesa Rady Ministrów i Ministra Spraw Wewnętrznych 2.000 zł

WANDA ŚLĘDZIŃSKA, Kraków, za prace, „*Głowa*" i „*Szkic kompozycyjny*" w gipsie, nr kat. 126 i 127

Nagroda Ministra W. R. i O. P. 1.000 zł

AUGUST ZAMOYSKI, Jabłoń, woj. lubelskie, za rzeźbę kutą w kamieniu pt. „*Głowa Wierki*", nr kat. 138

Nagroda Ministra Spraw Zagranicznych 500 zł

STANISŁAW OSTROWSKI, Warszawa

Nagroda Ministra Pracy i Opieki Społ. 250 zł

ROMUALD ZERYCH, Warszawa, ze szczególnym uwzględnieniem rysunków

Nagroda Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego 1.000 zł

FRANCISZEK STRYNKIEWICZ, Warszawa, za rzeźbę w gipsie pt. „*Romuald Mielczarski*", nr kat. 114

Nagroda Prezydenta Miasta Stoł. Warszawy 1.500 zł

STANISŁAW KOMASZEWSKI, Warszawa

Nagroda Prezesa Państwowego Banku Rolnego 300 zł

STANISŁAW HORNO-POPŁAWSKI, Wilno

Nagroda Prezesa P. K. O. 250 zł

ALFONS KARNY, Warszawa

IX SALON MALARSKI, *grudzień 1937*

Data Sądu rozdania nagród: 23 grudnia 1937 r.

Skład Sądu:

Prof. Felicjan S. Kowarski, przewodniczący, Michał Buruciński, Bolesław Cybis, prof. Mieczysław Kotarbiński i Wacław Wąsowicz

Delegaci:

Dr Alfred Lauterbach — Ministra W. R. i O. P., Jerzy Warchałowski — Ministra Spraw Zagranicznych, Dr Jerzy Sienkiewicz—Prezydenta m. st. Warszawy.

4 równorzędne nagrody Prezesa Rady Ministrów i Ministra Spraw Wewnętrznych po 500 zł

TYTUS CZYŻEWSKI, Warszawa, za obraz ol. „*Dziewczynka z gruszką*", nr kat. 16
JAN HRYNKOWSKI, Kraków, za obraz ol. „*Pani z kotem*", nr kat. 46
MARIAN JAESCHKE, Warszawa, za obraz ol. „*Martwa natura z aktem*", nr kat. 49
JAN WODYŃSKI, Piastów pod Warszawą, za obraz ol. „*Przy czarnej kawie*", nr kat. 165

Nagroda Ministra W. R. i O. P. 1.000 zł

JÓZEF CZAPSKI, Warszawa, za „*Autoportret*" olejny, nr kat. 12

Nagroda Ministra Spraw Zagr. 1.000 zł

MICHAŁ BYLINA, Warszawa, za obraz ol. „*Czworobok pod Arcis*", nr kat. 9

2 równorzędne nagrody Funduszu Kultury Narodowej Józefa Piłsudskiego po 500 zł

LEON DOŁŻYCKI, Poznań, za „*Pejzaż*" olejny nr kat. 19
JAN SOKOŁOWSKI, Warszawa, za „*Pejzaż z promem*" olejny, nr kat. 133

Nagroda Prezydenta m. st. Warszawy 500 zł

ZDZISŁAW RUSZKOWSKI, Paryż, za „*Pejzaż I*" olejny, nr kat. 118

Nagroda Prezesa Państw. Banku Rolnego 300 zł

EUGENIUSZ GEPPERT, Kraków, za obraz ol. „*Jeźdźcy*", nr kat. 27

Nagroda Prezesa P. K. O. 250 zł

HANNA PACHNIEWSKA, Warszawa, za obraz ol. „*Dziewczynka w kapeluszu*", nr kat. 97

WYKAZ SPRZEDAŻY DZIEŁ SZTUKI

	OD ARTYSTÓW POLSKICH		OD ARTYSTÓW OBCYCH	
	Zakupy państw.	Zakupy pryw.	Zakupy państw.	Zakupy pryw.
61. *Zygmunt Waliszewski* wystawa pośmiertna *Lucjan Adwentowicz*	1.000.—	1.345.—	—	—
63. *Artyści Wileńscy*	—	730.—	—	—
64. *Roman Kramsztyk* wystawa zbiorowa *Adam Rychtarski* wystawa zbiorowa	2.100.—	1.820.—	—	—
65. *IX Salon Malarski*	100.—	1.098.—	—	—
66. *Krakowskie Zrzeszenie Art. Plast.: Zwornik* *Henryk Grunwald* *Adam Herszaft*	—	580.—	—	—

Wystawy przeszłe:

	OD ARTYSTÓW POLSKICH		OD ARTYSTÓW OBCYCH	
	Zakupy państw.	Zakupy pryw.	Zakupy państw.	Zakupy pryw.
August Zamoyski wystawa zbiorowa	2.000.—	—	—	—
Salon Malarski I. P. S.	—	600.—	—	—
II Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów	—		224.—	—

Poza wystawami:

Rafał Malczewski	—	95.—	—	—
ogólna suma sprzedaży dzieł sztuki w r. 1937-38	5.200.—	6.268.—	224.—	—

KATALOGI

Katalogów sprzedano na sumę	zł 2.438.77
Koszty wydawnicze katalogów w r. 1937-38	zł 5.850.48
Subwencje na wydawnictwo katalogów	zł 584.50

SUMY PRZEKAZANE ARTYSTOM

			polskim	obcym
z tytułu nagród	zł	12.850.—		
konkursów	,,	3.050.—		
sprzedaży	,,	11.692.—	11.468.—	224.—
	zł	27.592.—		

ODDZIAŁ W ŁODZI

WYSTAWY

	WYSTAWA	ILOŚĆ WYST. PRAC	ILOŚĆ ZWIEDZ.	OKRES	UWAGI
45.	Salon Malarski 1937	162	1036	11.IV.37—11.V.37	
46.	Grupa Grafików Francuskich	85			
	L. Pinkusewicz	25			
	F. Pacanowska	48	819	23.V.37—23.VI.37	
47.	Zygmunt Waliszewski wystawa pośmiertna	110	862	17.X.37—14.XI.37	
48.	Tadeusz Kulisiewicz	149	1252	21.XI.37—27.XII.37	
49.	IX Salon Malarski	120	1034	9.I.38—13.II.38	
			5003		
	IV Zbiorowa Wystawa Pol. Związku Zaw. Łódz. Art. Plast. w Łodzi	77	779	12.IX.37—12.X.37	wystawa bez jury I. P. S.
			5782		

SPRZEDAŻ DZIEŁ SZTUKI

		OD ARTYSTÓW POLSKICH	
		Zakupy pryw.	Zarząd Miejski w Łodzi
45.	Salon Malarski 1937	610.—	
46.	F. Pacanowska	245.—	
47.	Tadeusz Kulisiewicz	220.—	85.—
		1.075.—	85.—

WYSTAWY

którym I. P. S. udzielił gościny

ROK 1938

10. Wystawa Ligi Morskiej i Kolonialnej w Łodzi.

ERRATA

Do sprawozdania z działalności Instytutu Propagandy Sztuki, drukowanego w I roczniku „Nike" zakradły się następujące błędy, które niniejszym prostujemy:

I. Na str. 219 wiersz 15 od góry wydrukowano zdanie: „W wyniku konkursu Komitet Główny powierzył prof. K. Stryjeńskiemu wykonanie ostatecznego projektu z zastosowaniem się do dyrektyw komisji fachowców". Zdanie to winno brzmieć: „Komitet Główny powierzył prof. K. Stryjeńskiemu wykonanie ostatecznego projektu w zastosowaniu się do dyrektyw komisji fachowców".

II. W dziale „Odczytów" została omyłkowo opuszczona następująca prelekcja:

24.IV.1932 Albert Gleizes
Art et production.

DRUK. M. ARCT. CZERNIAKOWSKA 225

NIKE

KWARTALNIK POŚWIĘCONY POLSKIEJ KULTURZE PLASTYCZNEJ

ROCZNIK II ZESZYT 1

Redaktor:
JULIUSZ STARZYŃSKI

Opracowanie graficzne:
STANISŁAW OSTOJA-CHROSTOWSKI

Redakcja i Administracja:
INSTYTUT PROPAGANDY SZTUKI
Warszawa, ul. Królewska 13, tel. 240-10

Redaktor przyjmuje we czwartki i soboty w godz. 13—14
Administracja czynna codziennie w godz. 10—14

Prenumerata roczna miejscowa . . 16 zł
Prenumerata roczna zamiejscowa . 18 zł
Cena pojedynczego numeru . . . 5 zł

Prenumeratę wpłacać można pocztą pod adresem Administracji lub czekiem P.K.O. na konto nr 24.606

Okładka według projektu Stanisława Ostoi-Chrostowskiego

Wydawca:
Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, Królewska 13

Klisze wykonał Zakład Fotochemigraficzny „Zorza" w Warszawie

Odbito w Drukarni Zakładów Wydawniczych M. Arct S. A. w Warszawie, ul. Czerniakowska 225